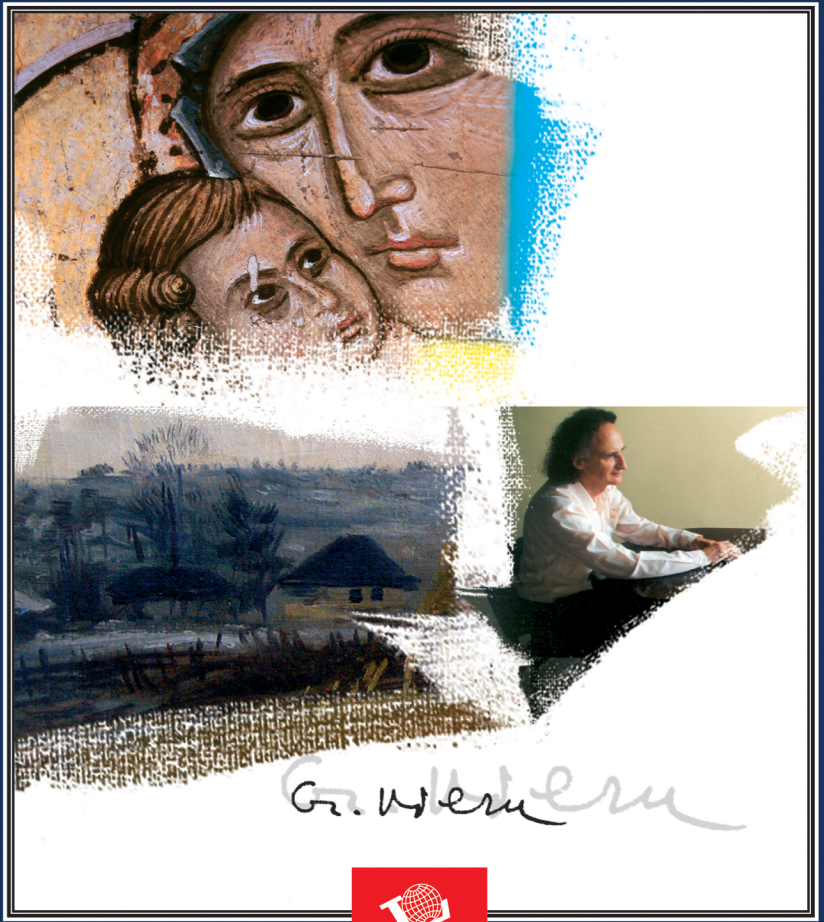
biblioteca școlarului

THEODOR CODREANU

DUMINICA MARE A LUI GRIGORE VIERU



LITERA INTERNAȚIONAL

biblioteca școlarului

THEODOR CODREANU

DUMINICA MARE A LUI GRIGORE VIERU



București • Chișinău
LIBERA INTERNAȚIONAL

Colecţie iniţiată şi coordonată
de Anatol Vidraşcu şi Dan Vidraşcu
Concepţia grafică
a colecţiei şi coperta:
Vladimir Zmeev
Postfaţă de Mihai Cimpoi
Fotografii din arhivele editurii,
autorului, familiei Grigore Vieru,
Muzeului de Literatură „M. Kogălniceanu“
şi a lui Nicolae Răileanu

Editura „Litera Internaţional“
O. P. 61; C.P. 21, sector 1, Bucureşti, România
tel./fax (021) 3303502; e-mail: info@litera.ro

str. B. P. Hasdeu nr. 2, mun. Chişinău, MD-2005, Republica Moldova
tel./fax (37322) 292 932, 294 110, fax 294 061;
e-mail: litera@litera.ro

Prezenta ediţie a apărut în anul 2004 în versiune tipărită
şi electronică la Editura „Litera Internaţional“.
Toate drepturile rezervate.



Editori: *Vidraşcu şi fiii*
Redactor: *Iulian Ciocan*
Tehnoredactare: *Lorina Gîncu*

Tiparul executat la Combinatul Poligrafic din Chişinău.
Comanda nr. 41321

CZU 821.135.1(478).09
C 60

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii
Codreanu, Theodor
Duminica mare a lui Grigore Vieru/Theodor Codreanu; (Bibl. şcolarului; serie nouă/ col. iniţ. şi coord. Anatol şi Dan Vidraşcu; conc. gr. col. şi cop. Vladimir Zmeev;/nr. 504) – B., Ch.: Litera Int., 2004 (Comb. Poligr.). – 416 [p.]
ISBN 973-675-144-9 – ISBN 9975-74-793-0
821.135.1-2

ISBN 973-675-144-9
ISBN 9975-74-793-0
©LITERA INTERNAŢIONAL, BUCUREŞTI, 2004
©LITERA INTERNAŢIONAL, CHIŞINĂU, 2004

TABEL CRONOLOGIC



1914

La 27 ianuarie, se naşte Iordachi Codreanu (părinţi – Vasile şi Tinca, ţărani mijlocaşi din Sârbi), tatăl viitorului scriitor Theodor Codreanu.

1915

Se naşte, la 12 octombrie, Tinca, mama scriitorului, născută Gheorghiu (părinţi – Gheorghe şi Maranda).

1938

Se naşte, la 23 aprilie, Adela, sora mai mare a scriitorului.

1939

La 12 iulie, se naşte a doua soră, Marghioala.

1941

La 12 octombrie, se naşte Profira.

1943

Se naşte Anica, decedată în acelaşi an.

1945

La 1 aprilie este înregistrat în actele civile Toader, viitorul scriitor, născut în Sârbi, actualul judeţ Vaslui. În acelaşi an, tatăl Iordachi, încă nedemobilizat, aflat în trupele de genişti, la deminări în Dobrogea, moare la Cumpăna, judeţul Constanţa, în urma unei explozii de mină. În acelaşi an moare şi Gheorghe Gheorghiu, bunicul dinspre mamă.

1948

Se naşte, la 22 iulie, Dumitru, mezinul familiei. Moare Vasile Codreanu, bunicul dinspre tată.



Părinţii Tinca şi Iordachi în 1937

1952-1956

Urmează şcoala primară în satul natal, având-u-i ca învăţători pe Sitaru, un om blând şi iubit de copii, şi Tudorache (clasa a IV-a), fire mai severă, dar bun dascăl.

1956-1959

Urmează cursurile gimnaziale la Unţeşti, fostul raion Bârlad. În sezoanele călduroase, străbate zilnic cei 10 km, peste trei dealuri, între Sârbi şi Unţeşti, dus-întors. Pe timp de iarnă, stă în gazdă la familiile Jenică Onciu şi Constantin Pamfil. Din clasa a VI-a, datează primele încercări literare. Descoperă o nouă lume într-o tabără la Iaşi, impresionat, între altele, de un spectacol cu baletul *Copelia*.

1959-1963

Urmează liceul la „Complexul Şcolar" din Bârlad (actualmente, Liceul „M. Eminescu") şi locuieşte



La nunta fratelui Dumitru. 1970

la internat. În bogata bibliotecă a liceului, descoperă lumea labirintică a cărţilor. Îl are ca profesor de limba şi literatură română pe Harry Zuppermann, dar se simte ataşat de tânărul profesor Constantin Parfene, care, înlocuind-o la o oră pe soţie, îl fascinează cu o lecţie despre lirica erotică a lui Eminescu, trezindu-i interesul pentru marele poet. Profesorul Parfene îi citeşte, în manuscris, primul „roman“, o încercare poliţistă. La cenaclul literar din Bârlad, îl cunoaşte pe poetul Alexandru Tacu, viitorul disident ieşean, cu care se împrieteneşte.

1963-1964

După terminarea liceului, profesează ca suplinitor în învăţământ, la Sârbi, apoi, prin manevre de interese, este mutat



Licean la Complexul Şcolar din Bârlad. 1963

la Orgoeşti, com. Bogdăneşti. În toamna lui 1964, intră la Facultatea de Filologie a Universităţii „Alex. I. Cuza“ din Iaşi. Din lipsă de sprijin material, urmează cursurile la „fără frecvenţă“.

1966

Numit director la Şcoala Generală din Orgoeşti. După numire, postul îi este condiţionat de intrarea în PCR. Era perioada „deschiderilor“.

1968

Debut publicistic, la *Vremea nouă*, din Vaslui.

1969

Debut în critica literară, în *România literară*, sub girul lui Geo Dumitrescu, cu articolul polemic *Moştenire culturală sau… dezmoştenire?* Prima căsătorie, cu Aurica Bădărău, profesoară de matematică. Se naşte Theodor jr. Operat de litiază renală, la Spitalul de Urgenţe din Iaşi, de dr. Filimon. Este nevoit să-şi amâne susţinerea tezei de licenţă. Se bucură de prietenia poetului Sandu Tzigara-Samurcaş, cu care întreţine o bogată corespondenţă până la moartea acestuia.

1970

Îşi susţine teza de licenţă cu tema *Critica eseistică a lui Mihai Ralea*. Îndrumător, prof.univ. Ion Sârbu. Debut în proză, cu *Ozana*, cinci capitole din romanul *Marele zid* (sub girul lui Ion Istrati) la nou reînfiinţata revistă *Convorbiri literare*. Continuă colaborarea cu critică literară. Mari inundaţii pe Valea Bârladului. Casa părintească este distrusă.

1973

Titularizat ca profesor la Dodeşti,

satul copilăriei lui Victor Ion Popa. Neoficial, își reface familia împreună cu Lina (n.25noiembrie 1949, Mândreşti, jud. Galaţi), profesoară de limba şi literatura română.



Împreună cu naşii de la Brăila

1974

Îl vizitează la Dodeşti poetul Ion Alex. Angheluş, cu



Portret de familie cu sora, soţia, cumnaţii şi fratele. 1973

care se cunoştea doar din scris. Acesta îl îndeamnă să vină la Huşi.

1975

Susţine examenul de transfer prin concurs, cu cea mai mare notă între candidaţi, dar, spre surprinderea tuturor cunoscuţilor, alege Huşul, deşi intenţiona, iniţial, să opteze pentru Bârlad. Titularizat la Liceul Agroindustrial. Începe colaborarea la revista *Cronica,* din Iaşi.

1977

Începe seria de studii despre Eminescu din viitoarea carte *Eminescu – Dialectica stilului.* Publică în *Ateneu, Cronica, Astra, Convorbiri literare.* Definitivează romanul *Varvarienii.*

1978

Se naşte, la Huşi, Teolin, primul fiu din noua căsătorie, pe care o definitivează oficial în anul 1979, la 2 iunie.

1979

Se hotărăşte să concureze cu *Varvarienii* pentru debutul în volum, Editura *Junimea* din Iaşi.

1980

Câştigă concursul pentru debut în volum, dar redactorul şef îl respinge la cenzură. La ameninţarea cu darea în judecată de către criticul Al. Dobrescu, membru al juriului, este rugat să prezinte altă carte acceptabilă ideologic. Prezintă vol. *Fragmentele lui Lamparia,* dar nici acesta „nu merge". Oferă, apoi, *Marele zid,* carte scrisă în studenţie, apărută mutilată pe jumătate, în anul următor. Din pricina acestor „hărţuieli", sunt publicaţi cu întârziere şi ceilalţi debutanţi.

1981

Apare romanul *Marele zid.* Participă la festivităţile centenarului Bacovia, la Bacău. Acum, se conturează primele pagini din viitoarea monografie dedicată poetului.



Cu mama, soţia Lina şi cei doi copii Teoliu şi Dragoş. 1982



Între colegii de la liceul „Cuza Vodă". 1986

1982

Se naşte Dragoş, ultimul fiu al scriitorului.

1983

Susţine gradul didactic I cu teza *Eminescu – Dialectica stilului.*

1984

Apare la Editura *Cartea Românească* din Bucureşti *Eminescu – Dialectica stilului,* considerată un eveniment în eminescologie de George Munteanu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Edgar Papu, Adrian Marino, Al. Dobrescu, Dan C. Mihăilescu ş. a., dar atacată dur de Ioan Holban, Ioana Em. Petrescu ş. a.

1985-1987

Alte tentative eşuate de publicare a *Varvarienilor,* la Editura Cartea Românească (opozant ideologic Liviu Călin) şi, la Editura Eminescu, a *Fragmentelor lui Lamparia* cu o prefaţă de Edgar Papu (opozantă prin cenzura intereselor de grup – Doina Uricariu). Nu are succes nici cu dosarul de intrare în Uniunea Scriitorilor, primirile fiind, de altfel, sistate de „sus". Începe să scrie despre autorii basarabeni, mai întâi despre Grigore Vieru, apoi despre Ion Druţă şi Mihai Cimpoi. Lucrează la *Modelul ontologic eminescian.* Începe colaborarea la revista *Luceafărul.*

1989

Se bucură de căderea regimului Ceauşescu, dar nu-şi face iluzii nici



Între Gr.Vieru şi directorul liceului „Cuza Vodă", Gh.Hoha, la concertul soţilor Doina şi Ion Aldea-Teodorovici oferit elevilor liceului. 1991

cu „noua revoluţie". Invitat imediat, pe 26 decembrie, de redactoarea romanului *Varvarienii,* Maria Graciov, să aducă manuscrisul pentru publicare, e uimit să constate că fostul lui cenzor Liviu Călin n-a căzut din post, ca George Bălăiţă (cel mult mai atent cu soarta cărţilor!), ci a rămas, şi tot ostil publicării romanului, deşi cartea primise referat favorabil din partea regretatului Mircea Nedelciu.



Cu soţia şi fiii. 1998

1990

Încearcă, printr-o publicistică polemică, în diverse ziare şi reviste, să contribuie la trezirea conştiinţei naţionale. Vede revoluţia eminescian, luând în calcul componenta basarabeană. Strânge legăturile cu scriitorii basarabeni, colaborând la revistele *Literatura şi arta, Nistru* (devenită, apoi, *Basarabia*), *Glasul naţiunii, Columna* ş. a. Încearcă, alături de Cezar Ivănescu, să refacă vechea Societate a Scriitorilor Români, dar fără succes. Îşi retrage dosarul de la Uniunea Scriitorilor. Începe colaborarea la *Adevărul* şi *Adevărul literar şi artistic.*

1991

Aderă la Societatea Scriitorilor „C. Negri" din Galaţi.

1992

Începe colaborarea la revista *Porto-Franco* din Galaţi. Apare *Modelul ontologic eminescian*, la Editura *Porto-Franco.* Îngrijeşte vol. I. L. Caragiale, *O făclie de Paşti,* în col. „Biblioteca şcolarului", la aceeaşi editură. Colaborează



În locuinţa lui Gr.Vieru alături de A.Vidraşcu, M.Cimpoi şi VDinescu. 2003



La sfat cu părintele arhimandrit Mina Dobzeu şi Iurie Roşca în chilia din Episcopia Huşilor. 2002

la *Vremea* şi *Totuşi iubirea.*

1993

Pentru *Modelul ontologic eminescian*, i se decernează Premiul Societăţii Scriitorilor „C. Negri“. Începe colaborarea la *Sinteze* (Bacău), *Literatorul* (Bucureşti), e redactor şef adjunct la revista *Porto-Franco,* unde susţine „cronica literară“ timp de câţiva ani. Premiul pentru critică al săptămânalului *Literatura şi arta*, Chişinău, pentru 1992. Premiul pentru publicistică al ziarului *Vremea,* Bucureşti.

1994

Începe colaborarea la *Românul* (Bucureşti) şi la *Monitorul de Bacău.* Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova şi al Bibliotecii Naţionale din Republica Moldova pentru volumele *Eminescu – Dialectica stilului* şi *Modelul ontologic eminescian.*

1995

Rol important în organizarea sărbătoririi a 500 de ani de la ctitorirea, la Huşi, a Catedralei Episcopale „Sfinţii Apostoli Petru şi Pavel“ de către Ştefan cel Mare. Coordonează apariţia la Editura *Porto-Franco* din Galaţi a *Istoriei Huşilor.*

1996

Colaborează la antologia de epigrame *Plecat-am nouă din Vaslui*, coordonată de Teodor Pracsiu. Colaborează la *Bârladul, Sinteze*



Al.Husar, președintele juriului, îi înmânează premiul pentru critică pe 2002 pentru cartea „Complexul Bacovia": 2003

(Bacău), *Jurnal vasluian, Noua revistă română.* Îngrijește vol. I.L. Caragiale, *Momente și schițe,* în col. „Biblioteca școlarului", Editura *Porto-Franco.*

1997

Apar volumele: *Provocarea valorilor,* Editura *Porto-Franco,* și *Dubla sacrificare a lui Eminescu,* Editura *Macarie,* Târgoviște. Îngrijește vol. G. Bacovia, *Plumb*, în col. „Cartea școlarului grăbit", Editura Institutul European, Iași.

1998

Apare romanul *Varvarienii*, Editura Porto-Franco. De asemenea, *Eseu despre Cezar Ivănescu*, la Editura *Macarie.* Începe colaborarea la *Bucovina literară,* Suceava. Îngrijește volumele I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută* și *În vreme de război,* col. „Biblioteca școlarului", Editura *Porto-Franco.*

1999

Reia colaborarea la revista *Steaua*, Cluj-Napoca. Apar ediţiile a II-a și a III-a ale *Dublei sacrificări…*, la editurile *Serafimus* din Brașov și la *Civitas* din Chișinău. Volumul primește Premiul Național „M. Eminescu", Suceava. Devine membru al Academiei Internaționale „M. Eminescu", cu sedii la Calcutta și București.

2000

Apare volumul *Controverse eminesciene,* Editura *Viitorul românesc,* București. I se decernează, prin decret prezidențial nr. 439/6.11. 2000, medalia jubiliară „M. Eminescu", sub semnătura președintelui Emil Constantinescu. Devine membru al Centrului Academic Internațional din Chișinău. Inclus în dicționarul *Who's Who*, Cambridge, Anglia.

2001

Își susține doctoratul în filologie cu teza *„Complexul Bacovia" și bacovianismul.* Devine membru al Uniunii Scriitorilor din România. I se acordă



Cu acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, la zilele „Duiliu Zamfirescu" de la Focşani, scrutând starea eminescologiei. 2003

titlul de Cetăţean de Onoare al municipiului Huşi, prin Hotărârea nr. 7/2001.

2002

Apar volumele *Fragmentele lui Lamparia*, Fundaţia Scrisul românesc, Craiova şi *Complexul Bacovia*, Editura *Junimea* din Iaşi. Face parte din colectivul redacţional al revistei *Viaţa Basarabiei,* serie nouă, directori Mihai Cimpoi şi Eugen Uricaru.

Menţiune pentru volumul *Controverse eminesciene,* Societatea Scriitorilor Bucovineni, Suceava. Inclus în *The Contemporary Who's Who,* din Reilagh, Carolina de Nord, Statele Unite ale Americii. Diploma *Consulting Editor of The Contemporary Who's Who.*

2003

Apare volumul *Basarabia sau drama sfâşierii*, Editura *Flux,* Chişinău. I se decernează Premiul pentru critică literară al revistei *Viaţa Basarabiei,* pentru 2002. Premiul pentru critică literară al Uniunii Scriitorilor din România, filiala Iaşi, pe 2002, pentru volumul *Complexul Bacovia.*

Apare ediţia a doua, revăzută şi adăugită a cărţii *Basarabia sau drama sfâşierii,* la Editura *Scorpion* din Galaţi. Apare ediţia a doua a cărţii. *Complexul Bacovia*, la Editura *Litera Internaţional* din Bucureşti şi Chişinău, în colecţia „Biblioteca şcolarului". La editura *Augusta* din Timişoara apare cartea *Caragiale – abisal.*

2004

La 14 ianuarie, conferenţiază pe tema *Eminescu şi noi* la Casa Limbii Române din Chişinău, după care a urmat o amplă dezbatere pe marginea problematicii cărţii *Basarabia sau drama sfâşierii.* La 15 februarie termină de scris cartea *Duminica Mare a lui Grigore Vieru,* care în luna aprilie vede lumina tiparului.

DUMINICA MARE A LUI GRIGORE VIERU

ARGUMENT

Acest eseu despre Grigore Vieru este, ca să zic aşa, o a doua „recidivă“ a mea despre un poet contemporan în viaţă. În 1997, am publicat *Eseu despre Cezar Ivănescu.* Autorul *Doinelor* şi al capodoperei *La Baad* mi s-a părut reprezentativ pentru condiţia poetului român contemporan confruntat cu „teroarea istoriei“, ca să numesc cu o sintagmă eliadescă regimul comunist impus de cuceritorul sovietic. Corespondentul său în fosta R.S.S. Moldovenească este, fără îndoială, Grigore Vieru, dar scriitor de o cu totul altă factură. Cezar Ivănescu este un poet de un profund tragism, al treilea poet al *morţii*, ca importanţă, după Eminescu şi G. Bacovia. El s-a revendicat ca discipol al lui Eminescu şi s-a recunoscut mai puţin în descendenţa bacoviană, deşi e mai apropiat, cel puţin în *La Baaad*, de autorul *Plumbului.* Dar în suferinţa lui orfică extraordinară, Cezar Ivănescu este un *luptător*, întrecând (în prozele despre Nicolae Labiş şi Marin Preda) violenţa verbală a lui Eminescu, cel din publicistică.

Interesant că Grigore Vieru pare în contrast absolut cu universul poetic al lui Cezar Ivănescu. Totuşi, cei doi s-au revendicat deopotrivă discipoli ai lui Eminescu, fiind, în realitate, cu mult mai apropiaţi decât şi-ar imagina cineva. E drept, fac parte din generaţii diferite, dar vecine. Sau, poate, după criteriul lui Laurenţiu Ulici, din aceeaşi generaţie, dar din *promoţii* diferite (basarabeanul din promoţia ‘60, iar bârlădeanul din promoţia ‘70). Or, cunoaşterea lor se dovedeşte precară fără confruntarea cu cei doi poeţi care au pus temeliile poeziei noastre moderne – Eminescu şi Bacovia. Pe de altă parte, ambii vin nu numai din Eminescu, ci şi din *doina* populară, fără a ignora *Mioriţa*. Proba ontologică a amândurora este *moartea,*

văzută cu totul altfel decât la Eminescu şi Bacovia. Cum spuneam, Cezar Ivănescu şi-a scris opera sub semnul „terorii istoriei“ şi ea devine tortură existenţială apropiată de infernul dantesc, riscând chiar să nu-l mai poată părăsi; la Grigore Vieru, teroarea istoriei e augmentată infinit de gulagul sovietic, dar poetul, paradoxal, dobândeşte o uluitoare victorie asupra ei reducând *moartea* la o fiinţă bicisnică şi nenorocită, demnă de întreaga noastră milă. De fapt, enigma fiinţei vierene de aici vine şi mă tem că până la sfârşitul acestui eseu n-o voi putea dezlega.

Apoi, Cezar Ivănescu şi Grigore Vieru, ca veritabili urmaşi ai lui Bacovia, poetul *repetiţiilor obsedante*, sunt, zic, aceşti doi urmaşi ai lui Orfeu, cei mai importanţi *poeţi ai repetiţiei* de după autorul *Scânteilor galbene*. Şi-i mai apropie ceva: Bacovia îşi exersa versurile la vioară. Crea, altfel spus, după ritmica viorii. Cezar Ivănescu şi Grigore Vieru sunt, de fapt, nişte insoliţi „compozitori“, unul baladist arhaic, celălalt – tâlcuitor de „doine“, amândoi nişte „trubaduri“ rătăciţi prin veacurile noastre. Vieru îşi „naşte“ spontan melodiile şi le cântă în singurătate până se găseşte un meseriaş care să le preia şi să le salveze în limbajul muzicii; Cezar Ivănescu este el însuşi un baladist cu ambiţia spectacolelor itinerante, vrând să fie deopotrivă poet şi trubadur, dar riscând să pară cel puţin un intrus în faţa profesioniştilor. Dar şi relativ la Vieru, Mihai Cimpoi distingea un baladism liric la nivelul întregii opere.

Asemenea observaţii comparatistice pot fi continuate prin contrast şi, probabil, voi reveni asupra lor in capitolele cărţii. Ele au vrut să scoată în relief că m-am oprit nu întâmplător, în lucrări anume, la cei doi poeţi contemporani. În această perspectivă, întâlnirea mea cu editorul Anatol Vidraşcu, în zilele de 12–13 aprilie 2003, la sediul Editurii *Litera Internaţional* din Chişinău şi în casa ospitalieră a lui Grigore Vieru a fost una care ţine de ordinea destinului. Vreau să spun că, fără o „motivaţie“ anume, lui Anatol Vidraşcu i-a venit ideea că aş putea scrie o carte despre Grigore Vieru în vreun an de zile. Îi cunoşteam bine opera lui Grigore Vieru, scriind în mai

multe rânduri despre creaţia lui, ultima oară dedicându-i pagini importante şi un întreg capitol din *Basarabia sau drama sfâşierii* (Editura *Flux,* Chişinău, 2003, ediţia a doua revăzută şi adăugită la Editura *Scorpion,* Galaţi, 2003). Totuşi, propunerea m-a luat prin surprindere şi m-a aruncat în panică. După o ezitare, am acceptat pariul, dar fără convingerea că-l voi câştiga.

Ş-apoi, nu e un risc să scrii despre un poet cotat de unii ca „tradiţionalst", ba chiar „paşoptist" şi „sămănătorist", într-o vreme când la modă e încă postmodernismul? În critica noastră, domină prejudecata că a nu fi în pas cu moda echivalează cu a nu fi *valoros*. Astfel, un element conjunctural, efemer, cum este moda, e tratat *axiologic*, plasându-ne în plină confuzie a criteriilor şi a punctelor de vedere. De fapt, postmodernismul, ca modă, el însuşi s-a clasicizat, prin ce a dat mai valoros, după două decenii de mărşăluire. Cel mai de seamă scriitor postmodernist din România, Mircea Cărtărescu, a ajuns deja la înţelepciunea că postmodernismul a murit (Cf. *Ziua literară*, 13 ianuarie 2003) şi că trebuie să se vadă cum se poate supravieţui acestui deces. Grigore Vieru n-are nevoie de nici un refugiu, fiindcă el a scris *dincolo de mode.* Ceea ce e mai spectaculos, în cazul Vieru, spre deosebire de alţi confraţi, unii mari, în vogă, e că audienţa lui nu a scăzut în timp, şi mai ales în ultimii ani, când interesel pentru literatură, în genere, e în cădere liberă. Anatol Vidraşcu îmi atrăgea atenţia că antologia *Acum şi în veac* din col. „Biblioteca şcolarului" a cunoscut, în câţiva ani, nu mai puţin de şapte ediţii, toate epuizate. Puţini poeţi români mai cunosc o asemenea vigoare în faţa publicului.

Iată de ce Grigore Vieru este o enigmă a celei mai derutante „simplităţi" poetice de după aceea a lui G. Bacovia. El pare extrem de „facil", pentru mulţi un poet *minor* care nici nu se poate măsura cu alte glorii din Ţară sau chiar de la Chişinău. Şi totuşi există o *magie* Vieru care trebuie explicată. Asta vrea, în primul rând, prezenta încercare de exegeză. Ea vine după alte patru tentative: prima, şi cea mai importantă, a lui Mihai Cimpoi, a doua – a lui Mihail Dolgan, iar, în România, cărţile

lui Stelian Gruia şi Fănuş Băileşteanu. Ei şi atâţia alţii care au scris despre Grigore Vieru, au spus cam tot ce se putea spune despre poet. „Noutăţi“ au rămas foarte puţine. A te încumeta, aşadar, să scrii încă o carte despre Grigore Vieru înseamnă a paria pe acest *foarte puţin* care nu s-a spus despre poet.

De ce nu?

În sfârşit, după un efort susţinut epuizant, în mai puţin de un an, cartea despre Grigore Vieru e gata, la mijlocul lui februarie 2004. Pentru randament, se cuvine să aduc mulţumiri, în primul rând, doamnei Raisa Vieru, care mi-a pus la dispoziţie o bogată arhivă, dar şi domnilor Anatol Vidraşcu, Mihai Cimpoi şi Mihail Dolgan, care mi-au furnizat unele materiale solicitate. Însă, paradoxal, ceea ce a grăbit scrierea acestei cărţi, determinându-mă să las la o parte alte proiecte, a fost infernala campanie dezlănţuită, la Chişinău, de către ideologii oficiali ai moldovenismului, împotriva lui Grigore Vieru şi a altor intelectuali de frunte ai mişcării de renaştere naţională. Publicaţiile guvernamentale, în condiţiile în care opoziţia este încă foarte derutată şi fărâmiţată, în pofida unor declaraţii pentru unitate, recurge la un lung şir de „denunţuri“, delaţiuni, calomnii, în stare să-i compromită pe vizaţii intelectuali, prezentându-i ca odioşi trădători ai neamului, dispreţuindu-şi propriul popor şi punându-se în slujba intereselor unui stat străin – România. Aceşti scriitori, în frunte cu Vieru, ar fi nişte „rataţi“, nişte „mediocrităţi“ jalnice care cerşesc bani de la guvernul României etc. Ai crede că te afli în anii cei mai negri ai proletcultismului. Răsturnarea şi confuzia valorilor întrec orice închipuire. Ceea ce mă uimeşte e că scriitorii din România par a nu şti nimic de ceea ce se-ntâmplă cu colegii lor de la Chişinău.

Îmi exprim speranţa că această carte a reuşit să spună cine este cu adevărat Grigore Vieru. Poate aşa va ajunge să fie preţuit şi de pretenţioasele cercuri culturale din capitala Republicii Moldova. Când ai un poet ca Grigore Vieru, cum să doreşti să-l scoţi din viaţa publică? Să fie vorba de provocarea unei *morţi civile* din raţiuni de stat? Că tentative de moarte fizică au existat suficiente.

I.
PERIPLU CRITIC

1. CONSACRAREA UNIONALĂ

Din convorbirile mele cu doamna Raisa Vieru a rezultat că argumentul cel mai important al rezistenţei lui Grigore Vieru în faţa puternicilor zilei de la Chişinău a fost, dincolo de talent şi de caracter, prestigiul de mare poet pe care l-a dobândit în celelalte republici unionale. Într-adevăr, Grigore Vieru a avut şansa să fie tradus[1] şi comentat de timpuriu în limbile din fostul imperiu sovietic, fapt care, altminteri, i-a sporit prestigiul în propria-i republică, fie şi după vechiul adagiu că nimeni nu e profet în ţara lui. Un fapt similar s-a petrecut, de altfel, şi cu Ion Druţă, impus mai degrabă la Moscova şi apoi la Paris înainte de a fi devenit „idol" la Chişinău. Despre opera şi personalitatea lui Grigore Vieru s-au exprimat scriitori, traducători şi critici de prestigiu precum Serghei Mihalkov, Rima Kazakova, Alexandr Mihailov, Ojar Vacietis, Imant Ziedonis, Serghei Baruzdin, Justas Marţinchiavicius, Ivan Draci, Râgor Baradulin, Ojas Suleimenov, Iuri Surovţov, Guram Asatiani, Maris Čaklais, Vl. Ognev, V. Ţâbin, Stanislav Rassadin, Vladimir Berestov, Leons Briedis, Gurohsor Sofieva, Evgheni Evtuşenko, Andrei Voznesenski, Vitautas Ludens şi lista ar putea continua.

Ilia Foniakov, de exemplu, observa ambivalenţa universului liric vierean: un solar cu accente saturniene: „Poezia lui Vieru e pătrunsă de frumuseţea vieţii, e luminoasă, solară. Dar are şi o tentă de amărăciune, pentru că sunt în viaţă pierderi ireparabile, pentru că viaţa nu este veşnică"[2]. Desigur, Foniakov judeca lucrurile în

contextul sociologic al timpului, fără conştiinţa rădăcinilor ontologice ale stărilor poetice vierene. Mai pătrunzătoare sunt intuiţiile critice ale ucraineanului Ivan Draci, care distingea la Vieru o *lirică pură* pusă în legătură cu profunzimile existenţei: „…De scara înaltelor descoperiri se apropie lirica pură a moldoveanului Grigore Vieru şi poemele dramatice ale lituanianului Justinas Marţinchiavicius cu pătrunderea lor adâncă a legilor lumii şi destinului uman“[3].

Nu le-a scăpat comentatorilor unionali obsesia centrală a liricii lui Grigore Vieru – aceea a *limbii strămoşeşti*, problemă care, de altfel, preocupa şi alte popoare din imperiu şi care va fi principalul germene al destrămării Uniunii Sovietice, în marea mişcare de emancipare naţională. Guram Asatiani remarca într-o carte din 1981: „La Vieru, care tinde să pătrundă în cele mai complexe alternative ale contemporaneităţii, am găsit răspuns la problema limbii care-i frământă acum pe literaţii sovietici: poetul trebuie să aibă senzaţia forţei primordiale a cuvântului faţă de materialul verbal“[4]. Numai că problema limbii la Grigore Vieru era chiar Limba Română, cu majuscule, cum o va scrie poetul de îndată ce a fost posibil aşa ceva. De altfel, scriitorii ruşi sau de alte naţionalităţi din imperiu n-au susţinut aberanta teorie a existenţei a două limbi – româna şi moldovenească, ei ştiind că Vieru şi Druţă scriu în limba română. Când invocă asemenea scriitori, şi Stelian Gruia face precizări în acelaşi sens: ei „n-au luat niciodată în seamă gogoriţa cu existenţa limbii moldoveneşti şi atât poeţii de la Chişinău, cât şi cei de la Bucureşti erau consideraţi români. Un rol esenţial în statornicirea acestui adevăr l-a avut chiar Grigore Vieru, care şi-a lămurit prietenii în ceea ce priveşte politica imperială rusă, de rupere cu orice preţ a Basarabiei de România.

Intelectualii de rasă din fostul imperiu au fost şi sunt şi astăzi alături de Grigore“[5].

Scriitorii din celelalte republici sovietice au remarcat temele majore ale liricii lui Vieru. Iată cum o făcea Iurii Surovţev: „Gr. Vieru are darul de a ridica plasticitatea versurilor sale până la monumentalitate, de a ne comunica – cu desăvârşire real, concret, vizibil şi auditiv – măreţia a ceea ce este necesar omului. Pacea. Munca. Iubirea. Şi ca o întruchipare a tuturor acestora – Mama. Mama-Patrie şi mama ta, despre care poetul a scris cutremurătorul său *Reazem*“[6]. Rusul Stanislav Rassadin întregea astfel imaginea poetică a Mamei: „Versurile lui Grigore Vieru despre mamă sunt de asemenea neobişnuite, deloc simple. Principalul, însă, în ele nu-i cultura versului, oricât de importantă ar fi, ci cultura sentimentului“[7]. Această cultură a sentimentului, fără a cădea niciodată în sentimentalismul sămănătoriştilor de altădată (şi precizez asta deoarece mulţi răuvoitori din ultimul deceniu îl înglobează tradiţionalismului de început de secol 20), îi deschide lui Rassadin calea spre intuirea rădăcinilor ontologice ale imaginarului vierean, acea solidaritate substanţială cu strămoşii atât de caracteristică poetului basarabean: „Autoportretul ei (al poeziei lui Vieru, n.n.) e mai degrabă un portret de familie. Numai că e al unei familii foarte mari. Din ea fac parte şi strămoşii îndepărtaţi, urmaşii, precum şi Patria“[8]. Acelaşi Rassadin a scris pagini pline de înţelegere despre poezia închinată copiilor. Mai mult, el a recurs la pertinente comparaţii între literatura de acest fel a lui Vieru, Spiridon Vangheli şi a altor autori moldoveni sau din spaţiul unional[9], apreciind, totodată importanţa *Abecedarului*[10].

Maris Čaklais, poet şi critic leton, sublinia naturaleţea viziunii vierene, lipsa de „poză“ şi „nivelul înalt al des-

chiderii“ către lume: „În lumea lui nu este şi nu poate fi loc pentru minciună, nesinceritate, trădare“[11]. Čaklais releva metaforele obsedante ale liricii lui Vieru ca temelie a unităţii operei. Considera că e vorba de o triadă întemeietoare: Mama, Patria, Iubirea. Aceste cuvinte, parcă „spălate“ în lacrimă şi „călite în foc“ au, la Vieru, „o puritate primordială“. Maris Čaklais a înţeles mesajul profund *naţional* al poeziei vierene şi nu se sfieşte să-l scoată în evidenţă într-o lume încă bântuită de ideologia internaţionalismului de tip sovietic: „G. Vieru este un poet moldovean atât de profund naţional, încât, după cum a spus un coleg al meu, anume prin aceasta este «interesant sub aspect internaţional», iar eu aş adăuga: «îndrăgit sub aspect internaţional»“[12]. Desigur, precizarea de rigoare cu „internaţionalul“ avea menirea să atenueze primul termen al ecuaţiei, deşi el, de fapt, îl întărea.

După 1960, Maris Čaklais l-a tradus şi a scris constant despre Grigore Vieru, fiind unul dintre cei mai subtili comentatori din Uniune ai poetului. „Este de invidiat – nota poetul-critic – dezinvoltura lirică a lui Vieru, atât de organică în comparaţie cu confuzia semiintelectuală ce constituie maniera unor poeţi contemporani. E un cântec dens, saturat de sensuri, cântec despre ce-i important; principalul e grija ca verbul să fie accesibil. Dar generalizările poetului nu sunt aride, ci fertile. Despre dragoste Vieru scrie tot atât de inspirat ca şi despre mamă sau Patrie. Procesul evolutiv al poetului e îndrumat spre concentrare, spre descoperirea tragică, spre înţelegerea şi sentimentul providenţei“[13]. Maris Čaklais a sesizat contrastul, cu efecte estetice adimrabile, dintre fondul tragic al trăirilor vierene şi seninătatea clasică a expresiei artistice, bazată pe concentrare, „linişte“, dar şi ton „răspicat“, totodată.

Imant Ziedonis n-a aşteptat reacţia din 2003 a lui Alex. Ştefănescu (care lasă impresia că el descoperă faptul întâia oară) conform căreia Grigore Vieru a scris cele mai frumoase versuri despre mamă din literatura lumii: „Poetul moldovean Grigore Vieru a scris poate cele mai frumoase versuri despre mamă… Mama e o noţiune primordială. Primordială înţelepciune. Primordială bunătate. Primordială iubire maternă. Anume o poezie primordială despre «matern» este poezia lui Grigore Vieru. Să ne ajute în drum şi la margine de drum! Să se intersecteze cu al meu şi să-l cheme pe al vostru – pe mama, poezia şi bunul simţ“[14]. Altminteri, cei doi scriitori au colaborat pe un plan superior, scriind împreună volumul cu titlul grăitor, *Mama*, apărut la Riga, în 1984.

Pentru gruzinul Ghivi Alhaziaşvili, Grigore Vieru e un mare poet al vremii noastre: „L-aş compara cu o rază mereu dătătoare de viaţă. Avându-l ca fecior, oricare popor s-ar mândri cu el…“[15]

Oprera lui Grigore Vieru s-a bucurat de aprecieri şi de la scriitorii de limbă rusă (sau de alte idiomuri) din Basarabia, precum N. Savostin (care, din păcate, a evoluat alături de susţinătorii teoriei moldovenismului, devenind copreşedinte al fantomaticei noi Uniuni a Scriitorilor de la Chişinău – în 2003) sau evreul Michael Bruchis (emigrat în Israel). Acesta din urmă s-a declarat solidar cu năzuinţele românilor basarabeni în revoluţia de renaştere naţională, scriind şi o carte obiectivă despre Moldova dintre Prut şi Nistru. „Numindu-se naţionalist – zice Bruchis –, Vieru afirmă cu toată certitudinea că *mi-s dragi popoarele toate.* Dar se ridică cu hotărâre împotriva degradării limbii poporului său din cauza năvălirii în republică a *plevei migrătoare* care se consideră *un dar minunat,* împotriva şcolilor mixte, care erau sere pentru

rusificarea generaţiei tinere a populaţiei băştinaşe… Acesta este naţionalismul lui Vieru. El nu are a face nimic cu xenofobia“[16].

În fine, încă o consemnare interesantă a cercetătorului rus A. Ovcearenko. Înaintea lui Alain Bosquet, Ovcearenko a înţeles noutatea poeziei *Formular*, poemă „de un farmec poetic autentic“ şi care „e poetică în întregime“, în pofida aparentului prozaism[17].

Sunt, cred, suficiente argumente (deşi n-am selecţionat decât câteva) ca să-i putem da dreptate doamnei Raisa Vieru, în sensul că poetul îşi dobândise suficientă faimă spre a nu fi marginalizat în fosta R.S.S. Moldovenească.

2. GRIGORE VIERU ÎN OGLINDA CRITICII LUI MIHAI CIMPOI

În 1968, când Grigore Vieru împlinea 33 de ani, vârstă simbolică prin rezonanţa ei biblică, mai ales când e vorba de „Golgota basarabeană“, cum îi va spune Stelian Gruia, debuta în volum, la Chişinău, un tânăr critic de 26 de ani pe nume Mihai Cimpoi. Întâmplarea făcea ca obiectul debutului său editorial să fie poezia despre lumea copiilor a lui Grigore Vieru. Se întâlneau, aşadar, două conştiinţe care aveau să devină emblematice pentru renaşterea spirituală a poporului român destinat de împrejurări necruţătoare să trăiască în state diferite, despărţite de sârma ghimpată de pe râul Prut, zid înfipt chiar în inima casei şi a copilăriei lui Grigore Vieru.

Era cărţulia aceea nu doar prima din opera criticului, dar şi prima despre opera poetului Vieru. Se intitula

Mirajul colpilăriei şi se tipărea la Editura Lumina, fiind, la rându-i, deschizătoare a unei colecţii numite „În lumea copiilor“. Început de bun augur, în chiar spiritul scrierilor lui Grigore Vieru despre copilărie. Căci, se ştie, aşa a început Vieru, ca autor pentru copii, fiindcă în viziunea sa, copiii sunt germenii viitorului naţional. Iar atunci, în 1968, când trupele Tratatului de la Varşovia se pregăteau să invadeze rebela Cehoslovacie, germenii aceştia ai copilăriei anunţau ceva, o renaştere, care se va cristaliza progresiv în două decenii, culminând cu prăbuşirea sistemului comunist şi a dominaţiei sovietice, în 1989. Desigur, cei doi autori erau atunci foarte departe de a conştientiza viitorul, căci sistemul a părut, până la decesul său, ca fiind imbatabil, „veşnic“ chiar.

O carte de critică nu se scrie despre oricine. Iniţiativa lui Mihai Cimpoi atestă că în 1968, la unsprezece ani de la debut, Grigore Vieru devenise deja un nume reprezentativ, recunoscut ca atare, ca autor pentru copii, şi în celelalte republici unionale. Oricum, e un privilegiu să se scrie despre tine o carte la 33 de ani, când, se cunoaşte, în timpul vieţii lui Bacovia nimănui nu i-a dat prin minte că poetul ar fi meritat un asemenea efort exegetic. Mai mult, despre Bacovia s-a scris prima carte abia după moarte, în străinătate, graţie Svetlanei Matta, în Elveţia. Interesant, Vieru a debutat în volum, cu *Alarma*, în 1957, chiar în anul în care murea Bacovia. Aşadar, numai într-un deceniu, poetul s-a făcut vrednic de o micromonografie, performanţă de excepţie, dacă ţinem cont că Nichita Stănescu, debutant tot în acei ani, a trezit interesul pentru o monografie abia în anul 1980, prin clujeanul Ion Pop[18].

Micromonografia lui Mihai Cimpoi consacră un critic prin capacitatea de a surprinde pulsul tematic şi estetic

al unui poet în ascensiune, fiind importantă mai ales pentru contextul în care, în Basarabia, cu vădite întârzieri faţă de Ţară, se conjugau încă timide eforturi de depăşire a impasului proletcultist-sovietic. Desigur, atât poezia lui Grigore Vieru, cât şi unele vagi habitudini ale criticului său nu puteau fi total „emancipate“ de cadrul vremii, cenzura fiind aici cu mult mai draconică, în vreme ce în România se produsese cea mai importantă deschidere culturală de după război. În „obsedantul deceniu“, copilăria trebuia să fie prin definiţie una *sovietică*, sub soarele luminos şi leninist al lui Octombrie, în „pacea“ şi „prietenia“ popoarelor din imperiu, chiar cu acele răsunătoare izbânzi ale lansării primelor rachete în cosmos. Îndoctrinat din şcoală, cu inocenţa încă vie a tinereţii, Vieru n-avea cum să evite asemenea versuri, valorificate şi de tânărul său exeget:

Cerul mulţi hulubi mai are!
Dar ne este şi mai drag
Cu rachete călătoare
Şi cu roşul nostru steag.

Cerul multe stele are!
Dar mai mândru va fi el
Când va arde printre ele
Şi steluţa de-octombrel.

Iar criticul acestor versuri, mai modeste ca altele, poate spune: „cerul e frumos mai ales datorită patriei sovietice, care asigură fericirea copiilor, dezvoltarea lor armonioasă“[19]. Chiar şi simbolismul *pământului* la Vieru, într-un poem închinat soldatului sovietic, suferă de falsa armonie unională, căci ostaşul cel vrednic are misiunea apărării „frumuseţii pământului, pacea“[20]. Nu e de mirare că poemele cu asemenea teme sunt puse alături de

realizările lui Andrei Lupan[21]. Satul socialist străluceşte de becuri dese „ca o rouă pe la răsărit“:

Satul nostru, şi din Lună
L-am putea zări –
Ard luminile aceste
Până-n alba zi.

Propaganda sovietică a fost atât de insistentă şi de penetrantă, încât a avut putere de convingere asupra tinerelor generaţii, cu atât mai mult cu cât convertise destui intelectuali, cu vederi de stânga, la „raiul“ comunist. Ca şi în zilele noastre, dar fără putinţă de contestare publică, *naţionalul* era prohibit ca anacronic şi burghez. Azi e tot anacronic, dar nu mai e burghez, ci… comunist! Viclenii propagandistice! În orice caz, discordanţa dintre ideologie şi realităţi fiind lege peste dorinţele indivizilor, asemenea medii creează suflete duble, un „complex al sfâşierii“ pe care l-am analizat într-o carte recentă.

Din fericire, contaminarea ideologică a fost minimă şi superficială în cazul lui Grigore Vieru. Altminteri, poetul n-a ascuns-o şi în destule mărturii a vorbit despre efectele ei devastatoare. A fost educat cu cărţi precum cele despre Pavel Morozov sau *Tânăra gardă* de Fadeev şi *Aşa s-a călit oţelul* de Ostrovski. De peste Prut, mărturiseşte poetul nu puteau veni decât „spioni“, vrăjmaşi ai copiilor din republică. Era necesară o straşnică vigilenţă ca a lui Pavlik Morozov. Micul Grigore i-a urmărit o vreme cu un ochean, din grădina casei părinteşti, ochean rămas relicvă de pe front. Spre dezamăgirea sa, aceşti demoni de dincolo de Prut n-au apărut niciodată.

Fatalmente, Vieru a trecut prin drama conştiinţei sfâşiate, împotriva căreia a luptat ani de zile, mai ales cu sine, stare augmentată de descoperirea lui Eminescu şi a adevăratei sale identităţi. Din atare bătălie ascunsă el

n-a ieşit înfrânt ca alţi intelectuali de valoare, care au îmbrăţişat crezul sovietic panslav al întâietăţii lui *homo sovieticus*. Toate acestea, deocamdată, nu aveau cum intra în micromonografia lui Mihai Cimpoi, dar criticul are tactul de a trece cu totul pasager prin „idealurile" propovăduite de oficiali. Şi asta fiindcă materialul i-a permis-o. Meritul principal al criticului e că insistă asupra a două direcţii: temele *naţionale* din opera lui Grigore Vieru şi *specificul estetic* al literaturii pentru copii.

De pe acum se observă tenta ontologică a esteticii lui Mihai Cimpoi. El descoperă la Grigore Vieru o poetică a „reazemului", pornind chiar de la un titlu din opera poetului. Mihai Cimpoi va recurge, mai târziu, la diverse simboluri mitice spre a defini specificul literaturii basarabene, până la ceea ce el va numi *mitopo«i»etică*. Grigore Vieru pare a fi venit dintr-un „complex al lui Anteu", căci forţele spirituale i le datorează *pământului*, care „este «reazemul» unic şi lipsa lui ar însemna o năruire a sensurilor lumii"[22]. Poetul va corobora pământul cu pământul Moldovei şi, mai departe, ajunge la misterul matern ca în mitologiile arhaice, *maica* lui devenind, în cele din urmă, întreaga patrie românească. Nimic mai apropiat de *maica-pământ* decât copilăria. Pământul, zice criticul, e „întruchipare a candorii şi firescului. Or, tocmai el îi întreţine în suflet mirajele copilăriei, stările ei, poetice prin ele înseşi"[23].

Această identificare (îi vom zice arhetipală) l-a sctuit pe Vieru „să-şi clarifice ce înseamnă poezie pentru copii. Ea se identifică la el cu *nevoia de a comunica*"[24]. Crede că literatura pentru copii are ca fundament o „explicare" a lucrurilor vieţii şi universului printr-o *imagine*. Vieru şi-a însuşit acest adevăr, sesizând, totodată, că la vârsta copilăriei se trăiesc, simultan, „mai multe realităţi, in-

tensitatea trăirilor impunând o puternică *fantezie*. Copilul percepe şi reface realitatea în felul său, o modifică în conformitate cu o logică „primitivă“, fidelă cu sine[25]. El răstoarnă raporturile obişnuite, recurge la îngroşări şi stilizează în chip *fantastic*, elimină anumite elemente sau nu le observă, încât copilul face poezie. E ceea ce au înţeles marii autori pentru copii de la Esop şi Cervantes până la Defoe, Swift, Perrault, fraţii Grimm, Andersen şi Creangă. Evident, printre ei poate fi inclus şi Grigore Vieru. Copilăria e „poetică“ prin excelenţă, respinge didacticismul, fiindu-i „duşmanul de moarte“[26]. Vieru a mai intuit şi alt adevăr: „stările copilăriei, ca şi stările anticilor, stau sub semnul mitului“[27]. Nu lipseşte, din unele bucăţi (*Alarma, Muscoii, Hultanul, Baia*) o anume notă comică. Iată imaginea avionului văzut „mititel“ în zare:

Avionul ista-n zare
Ca un flutur stă să zboare.
M-aş sui şi eu în el,
Dar nu-ncap, că-i mititel.

Mihai Cimpoi e tentat de o critică de tip comparatist (anunţând pe marele cărturar de mai târziu). Face trimiteri la *Cartea cu jucării*, însă fără a-l numi pe Arghezi (şi înţelegem de ce!), iar discutând imaginea mamei în *Cămăşile* foloseşte cuvântul *coşbuciană*, vădind că cenzura putea fi păcălită. De mirare e că a scăpat numele lui Nicolae Grigorescu, probabil, însă, fiindcă a putut trece drept „moldovean“.

Dacă e să revenim la poeme precum *Cămăşile,* o capodoperă timpurie a lui Vieru, poetul spulberă „prejudecata că literatura pentru copii se situează la periferia literaturii“[28]. Ba, am zice că asemenea literatură este dintre cele mai dificile. Când se simte în dificultate, Vieru,

spre a evita didacticismul, recurge la alegorie (ca în *Scrisoare către copii* sau *Poezia cucoşului*)[29]. Asumându-şi lucrurile afectiv, copilul devine şi „stăpân“ al lor:

E creionul mare meşter,
Dacăl- ţin eu între deşte!

Poetul are abilitatea de a vorbi cu copiii de la egal la egal, găsindu-i dispuşi chiar la filozofie: „Grigore Vieru posedă rara capacitate de a tălmăci în versuri simple noţiuni complicate“[30]. El merge până la a sugera gravitatea şi o anume suferinţă metafizică (*Câine rătăcit, Casa veche, Fântânarul, Urme*): „Adie aici un fior de tristeţe ca în tablourile lui Nicolae Grigorescu“[31]. O capodoperă de sugestie este *Cămăşile*, poezie pe care Mihai Cimpoi o judecă exact în contextul deschiderii ciclului de poeme închinate *mamei*, fundamental în creaţia lui. Criticul apreciază că *simplitatea* îl fereşte pe poet de a fi *artificial*: „versurile au desfăşurare sobră, clară, o anumită cadenţă precisă, linii sigure“[32]. Ritmul e transformat de Vieru „într-un desen mişcător al stării psihice sau al situaţiei“, iar rima „e sobră, înfundată, deloc stridentă, chiar când se mizează pe efectul ei eufonic“[33].

Criticul surprinde puterea de a converti audibilul în vizual, adică temporalul în spaţial, fără a cădea în pitorescul acuarelei: „Versurile lui Vieru seamănă mai degrabă cu un desen în cărbune, decât în acuarelă“[34]. Pastelist rafinat, creator de atmosferă lirică, într-o magie a *liniştii albe*, tema copilăriei se întregeşte cu o aură erotică, din care nu lipsesc suferinţele aspre, anumite drame ale pământului al căror preţ e rodirea: „Majoritatea versurilor lui Vieru au caracter de împărtăşire cu misterele pământului şi ale universului, unele sunt cântece de lume sau ceremoniale care relevă o comunicare erotică cu tot ce ne înconjoară, o cucernică înfiorare în faţa fenome-

nelor, de unde şi aerul de ritual, de baladă sau de legendă“[35].Şi: „În genere, în poeziile lui – alături de tumultul pasional îşi caută sublimarea tăcerile alături de zonele luminoase se aştern umbre nedefinite. Te cucereşte o simbioză ciudată de murmur şi erupţie“[36].

Finalmente, Mihai Cimpoi identifică în Grigore Vieru un poet naţional, nu numai familiarizat cu folclorul, dar mai ales fiindcă „gândirea sa artistică are ingerinţe cu gândirea populară“, iar „realităţile naţionale rămân un izvor nemijlocit al simţurilor. Versurile lui au legănări de basm, răsfrângeri de horă, ritualuri de blestem, mlădieri de lumină şi tristeţe ca în doine, miresme de veche melodie populară. Poetul are sentimentul trecutului, dictat nu de nostalgie rătăcitoare, ci de pietatea faţă de frumuseţile spirituale, pe care le-a comunicat, faţă de marea comoară moştenită de la el – «graiul meu încet»… El se surprinde ca o verigă intermediară, de tranziţie între predecesorii săi, între cei «cari m-au început» şi viitor…“[37] Zadarnic îşi ia măsuri de precauţie criticul prin sintagma *nostalgie rătăcitoare*, căci lucrurile esenţiale sunt spuse: „poetul ştie, că atunci când se va desprinde de pământ, iubita, copiii (tocmai acesta-i obiectul!) va pierde însăşi poezia“[38].

Mihai Cimpoi mai pune o problemă interesantă, aceea dintre tradiţie şi modernitate, în cazul lui Grigore Vieru. El afirmă că poezia viereană argumentează prin sine „modernitatea tradiţiei“, atestabilă în „gravitatea spontaneităţii şi firescului, capacitatea trăirii lirice de a comunica sensuri filozofice şi capacitatea metaforei de a organiza viziunea şi sugestia“[39]. Insist asupra chestiunii întrucât, peste ani, unii dintre postmodernişti îl vor acuza pe Vieru de „tradiţionalism“, de „paşoptism“ chiar, chit că nedreptatea care i se face vine pe cale ideologică mascată.

Cum tema iubirii şi a femeii deja devine o permanenţă a liricii lui Grigore Vieru, criticul observă afinităţile eminesciene, distingându-se, însă, de romantici printr-o rară capacitate de a-şi struni şi surdiniza vijelia pasională, semn al unei delicateţi folclorice ascunse în metafore revelatoare de felul celei din *Cântec cu acul*:

Veneau femei duminica
la noi,
după năframe
tivite pe la margini
cu lacrimile mamei.
Veneau copii cuminţi
după cămăşi de stele,
la guler înflorate
cu lacrimile mele.

De dragul iubitei, mama poate fi „sacrificată“ ca în *Monastirea Argeşului*[40].

În fine, un alt simbol subminator (care va fi prezent şi în populara *Opere complete* de Adrian Păunescu) este *harta,* din poezia cu acelaşi titlu. Harta devine existenţa spirituală a poetului şi ea adună „strămoşii pământului/ nostru“, pe Eminescu şi pe Creangă, pe cei căzuţi în lupte şi pe copii[41].

Mihai Cimpoi a revenit, în repetate rânduri, asupra operei şi personalităţii lui Grigore Vieru, după micromonografia comentată aici. Altminteri, cu timpul, o va relua şi o va dezvolta la dimensiunile unei cărţi temeinice, sub titlul *Grigore Vieru – întoarcerea la izvoare,* aceasta, la rându-i, revăzută şi adăugită substanţial într-o nouă formă aflată în curs de apariţie[42]. El este acela care i-a fixat poetului coordonatele fundamentale, faţă de care orice altă exegeză critică are a se raporta. Vom acoperi afirmaţia referindu-ne, mai întâi, la studiul din 1985. El

venea după *Narcis* şi *Hyperion* (1979), cartea care l-a consacrat pe Mihai Cimpoi drept cel mai de seamă eminescolog basarabean şi unul dintre cei care avea să devină fundamental şi pentru întreg spaţiul românesc.

Monografia despre *întoarcerea la izvoare* e structurată în şapte capitole. Cel dintâi se intitulează *Preaplinul emoţional.* Plecând de la afirmaţia lui Vieru „O poezie trebuie să fie multă. Dacă-i multă, e şi frumoasă“, criticul emite ipoteza (care stă la baza întregii cărţi) că autorul din Pererita este adeptul unei *estetici a preaplinului*, ceea ce-l singularizează între contemporani. Teza raportului dintre *mult* şi *frumos* ar putea să ne inducă în eroare. Altminteri, ea ar contraveni structurii parcimonioase a stilului vierean. *Multul,* aşadar, nu vrea să spună *multă poezie* în sens cantitativ, Vieru fiind departe, să zicem, de prolixitatea unui Mihai Beniuc. *Multul* are o ţintă ontologică, sugerând un vitalism al suavităţii, altul decât al expresioniştilor de felul lui Aron Cotruş, dar nu total străin de acesta. E vorba de un preaplin organic şi al iluminărilor interioare, produse de „cearcănele“ insomniilor şi ale viselor răvăşitoare, izvorând din „miezul incandenscent al trăirilor“[43]. Secretul acestui vitalism (la un moment dat, criticul îi spune *trăirism*, fără trimitere la existenţialismul românesc al generaţiei „Criterion“ din perioada interbelică) este găsit în perfecta racordare „a dinamicii eului cu dinamica naturii; el deţine o perspectivă asupra naturii“.[44] Altfel spus, este *plin de preaplinul ei.* Devine evidentă afinitatea cu organicismul eminescian, structurat la Vieru în germinaţie, încolţire, răsărire, creştere, înflorire şi coacere. Iubita însăşi e chemată să participe la această alchimie a vieţii: „Şi tu să vii în ploaie…“ Poetul îşi sincronizează cântecul cu tainele creşterii:

Aş vrea asemeni ploii
eu cântecul să-mi frământ:
Când voi cânta să iasă
secara din pământ.

Durerea e şi ea organică în sensul percepţiei eminesciene din celebrul vers „Ş-ai s-auzi cum iarba creşte“:

Am cunoscut durerea
Nu am ce mai cunoaşte.

Unitatea organică, precizează Mihai Cimpoi, se făptuieşte între *natura naturii* şi *natura sufletului.* Aşadar, *multul* nu e doar al inimii omeneşti, ci şi al stelelor sau codrului:

Asupra codrului
Stelele totului
Licăre multului…

La Vieru, gândul nu micşorează plinătatea, ci o augmentează. Umbra îndoielii, bunăoară, se abate asupra iubitei, care ar putea să nu-l înţeleagă, precum femeia din *Pe lângă plopii fără soţ.* De aceea, eul liric vierean provoacă iubita la un joc de-a ascunselea, miza fiind găsirea inimii (*Numele tău*). Multul inimii e sugerat de simbolismul apelor: „apele senzuale ale ploii zgomotoase şi apele roşii ale tăcerii formează arcul voltaic al liricii lui Grigore Vieru, arc generator de impulsuri şi extaze elementare, precum şi impulsuri înalte“[45]. „De ce preaplinul? Multul?“ se întreabă retoric poetul în una din *Scrisorile din spital.* Multul e în toate temele vierene, în micro şi macrocosm. Vegetalul, care la romantici înseamnă contemplare, linişte, la Vieru dobândeşte un freamăt al creşterii: „E un freamăt vegetal în poezia lui Grigore Vieru“ care se sacralizează, tinzând alchimic nu spre cucerirea *aurului,* ci către „mărul de aur“ al împlinirii erotice

(*Iubito*). Calea trece prin nelinişti spre „adânca liniştire“ din preajma fiinţei iubite[46], ceea ce poetul numeşte „roua iubirii“, lacrimă şi lumină: „Zvârlugi de lumină/Pe lacrima apei, pe râu“, când „cerul creşte vibrând,/Mărit de cântecul greierilor“, iar stelele-şi urmează calea „tăiate în cercuri de aur“[47].

Criticul surprinde două căi de contact între eul liric şi cititor: una *colocvială* (căreia îi va dedica un studiu special, după 1990, Mihail Dolgan) şi alta „de energică punere în faţă a unor argumente şi nerăbdătoare imperative etice de felul «Acasă! Acasă! Acasă!»“[48]. Poet orfic, deci un auditiv, prin excelenţă, Grigore Vieru percepe „plânsetul humei“, fapt care consacră „un poet al hipersensibilităţii auditive şi vizuale care caută desluşiri în chiar adâncurile tainei firii“[49]. Din nelinişte, ameninţări, rezultă îndemnurile la bucuria de a trăi:

Bucuraţi-vă de viaţă,
Bucuraţi-vă de toate!

Axa ciclului *Litanii pentru orgă* este pierderea mamei. Se iscă un continuu dialog cu fiinţa şi nefiinţa, acea cunoscută confruntare cu moartea, în care Fănuş Băileşteanu va recunoaşe, peste un deceniu, pecetea originalităţii lui Grigore Vieru. Mihai Cimpoi îmbină critica estetico-ontologică cu bogate referinţe comparatistice, el fiind un bun cunoscător al doctrinelor estetice din spaţiul sovietic şi european, cât şi al marilor poeţi ai veacului al XX-lea. Estetica preaplinului e cu atât mai eficientă, observă criticul, cu cât se realizează cu mijloace mai puţine şi simple: „în două-trei strofe, dacă nu chiar în câteva rânduri el urcă întreaga scară a intensităţii. Procesul de acumulare a energiei emoţionale e de scurtă durată şi deosebit de intensă, începând direct de la o

frază aproape explozibilă, avansând prin câteva puncte reactive şi cumulând în erupţia finală: poanta. Principiul «nuclear» al poeticii sale e învederat. Spirala mişcării sufleteşti, menită să profileze gândul, este atât de comprimată, încât o vedem brusc destinzându-se, ceea ce dă relief palpabil viziunii“[50]. Dar această „saturaţie“ progresivă pătrunsă de „dinamismul irezistibil al verbului, încă nu explică întregul farmec al poeticii lui Vieru“[51]. I se asociază baladescul liric. Mama care-şi caută feciorul pierdut în război îmbogăţeşte drama măicuţei bătrâne din *Mioriţa*. Suflul baladesc contribuie la amplificarea preaplinului: „Poezia îşi are punctul de pornire propriu-zis în autobiografic şi personal, dar atinge rădăcinile istorice ale fiinţei, în structura căreia omul «secolului grăbit» şi ciobanul patriarhal al *Mioriţei* îşi dau mâna“[52]. Secretul acestor tensiuni vine din *iubirea până la capăt*:

Cine iubeşte până la capăt,
Trăieşte mult, se zice.

Şi: *Cine crede până la capăt,/Se dezleagă de spaimă.* Aici, bănuiesc, e secretul *duminicii mari* a lui Grigore Vieru, ca să anticipez puţin o ţintă propusă prin titlul acestei cărţi.

Capitolul al doilea se intitulează *„Locuim o istorie vie…“*. Ideea baladescului se extinde la întreaga operă, care ea însăşi ar putea fi o baladă „despre timp şi despre sine“[53]. Eul poetic e asemuit cu *izvorul*, care are temeinicie ontologică:

Toate se schimbă în viaţă,
Numai izvorul nu.

Criticul remarcă frecvenţa lui *eu* în numeroase contexte, direct sau mascat, ceea ce indică „o profundă simplificare afectivă a naratorului liric“[54]. „Baladizarea“

operei e intensificată o dată cu apariţia celebrei poeme *Cămăşile*, adică foarte devreme, asociată fiind cu pierderea tatălui. *Preaplinul* se ipostaziază în estetica *reazemului*, formulată chiar de poet:

Totul şi toate
Se sprijină pe ceva.

Fără să cunoască însemnările manuscrise ale lui Eminescu, Grigore Vieru se apropie intuitiv de teoria *punctului gravitaţional,* atribuit tuturor lucrurilor. La Vieru, reazemul e materializat în legături infinite, punctul cel mai sigur fiind *pământul*: *Eu mă reazem pe pământ* (1964). Mierea se sprijină pe floare, grâul pe seminţe, „liniştea caldă – pe al pâinii chip aurit“, mâinile mamei pe genunchii pietroşi, toate într-o armonioasă rânduială a firii. Un ethos ţărănesc străbate *poetica reazemului,* centrată în *izvoare, pământ, casa părintească* etc. Ţinta lui e să refuze timpul „secolului grăbit“ şi să se identifice cu timpul cosmic.

Unul dintre cele mai substanţiale capitole este cel despre *Eros în spaţiul dorului.* Criticul observă că nu există o linie de demarcaţie între poezia patriotică şi cea erotică. Cea din urmă are şi ea rădăcini în folclor şi în Eminescu. Sunt invocate mitul Zburătorului, dar şi mitologia antică, aceea a săgetătorului Eros sau „indicului“ Kamadeva. Florile din arcul şugubăţului arcaş sunt, la Grigore Vieru, de busuioc, floare naţională. Ca în folclor sau ca în Eminescu, *dorul* este momentul unic, preaplinul iubirii. Strategia sugerării erosului se îndreaptă în două direcţii: prima începe cu notaţia strict informativă, un *aici* glacial, care, însă, e un spaţiu special al rememorării[55]. Spaţiul erotic e dominat de mulţi brazi de pe culmi, de izvor etc. Al doilea plan ţine de spaţiul interior, al existenţei

umane. Cele două se asociază în corespondenţe infinite: tremurul apei e lacrimă, e dorul apei. Ecuaţia *dor-natură* e de sorginte folclorică şi criticul o ilustrează cu multe texte din lirica populară. La Vieru, e o extraordinară curgere-vălurire:

Vălură dorul
Des ca o iarbă,
Parcă răspunde,
Parcă întreabă.

Plenitudinea vine din contopire cosmică, acel *amestec* atât de vierean:

M-am amestecat cu dorul
Ca sângele cu izvorul.

Vălurirea, care ar putea fi impresionistă, se construieşte stilistic printr-un geometrism al repetiţiilor anaforice şi epiforice. *Amestecul,* în consecinţă, „e o revelaţie, e un act de conştiinţă“[56]: „Poetul a ieşit, hegelian vorbind, din noaptea posibilităţii în zona actualităţii, din în-sinele abstract în semnificaţia fiinţei reale. Certitudinea se naşte din conştiinţa trezirii la viaţă a posibilităţii şi a transformării lui în real. Noaptea (la Vieru) conţine posibilitatea embrionară de a deveni dimineaţă, după cum «ce-aşteaptă» se va actualiza prin «ce vine», actualizare din care se naşte prezentul identificării cu iubita“[57].

Criticul depistează patru moduri de „amestec“: cu *viaţa*, cu *cântecul*, cu *dorul*, cu *iubita*. O capodoperă lirică în acest sens e poezia *Cu viaţa, cu dorul.* Estetica preaplinului îşi găseşte una dintre cele mai dense rotunjiri estetice: „Steaua călăuzitoare a erosului lui Vieru se dovedeşte a fi, din ce în ce mai desluşit, nu intensitatea ca atare, ci *intensitatea intensităţii*“[58]. La limită, se insinuează o nouă „noapte“ în cunoaşterea erotică. Nici lacrima,

nici roua nu mai au suficientă curăţenie. E o noapte în care suprema puritate o are *fulgerul*:

Curat e numai fulgerul
Ce scapără acum:
Adâncă rădăcină
A cântecului cosmic.

Trebuie spus că nu la întâmplare şi-a intitulat *Rădăcina de foc* ampla antologie apărută în România, în 1988. Din păcate, critica din Ţară n-a sesizat adevăratele dimensiuni ale metaforei, lipsită fiind de pătrunzătoarea exegeză a lui Mihai Cimpoi şi tentată doar de o întâmpinare impresionistă a volumului. Continuând, pe această treaptă a erosului cosmic, observă criticul, poetul e dematerializat, „despărţit de trup, cosmicizat, hyperionizat", nemairămânând nimic terestru: „Iubita e gândită şi aşteptată cu ardoare în continuare, numai că din această ardoare a dispărut orice urmă de senzualitate şi, fireşte, de impuritate terestră; I se propune un alt loc de întâlnire: în spaţiul arderii sacre, al mediului celest cutreierat de fulgere"[59]. E o viziune extatică, rod al unui joc de oglinzi cosmice, care proiectează fiinţele, hyperionic, în somnie (*Taina care mă apără*):

Egali până dimineaţă
Vom fi eu şi tu.
Doamne,
Cum de începem în noapte
Iar în lumină nu?

Visul erotic se proiectează în trei oglinzi, în trei vârste, formând un curcubeu, care este fundalul erosului stelar, dincolo de care se conturează „mărul de aur" al iubirii (*Fiindcă iubesc,* 1980). E un act al eliberării augustiniene prin iubire, acel binecunoscut *Iubeşte şi fă ce vrei!* Astfel,

iubirea devine „nexul cauzal“ al existenţei. Marea îi apare poetului ca o lecţie de iubire:

Auzi cum şiruie
De sus
Pe-a fulgerului
Tari lumini,
Cu floarea focului
În dinţi,
Zvârlind pe mal
Ai spumei crini!?

Iubito, asta-i marea!

„Floarea focului“ este interpretată de Mihai Cimpoi ca un oximoron ce închide în el dialectica iubirii, ca zeitate şi demonie. Se fac comparaţii cu Sapho, Anacreon, Petrarca, romanticii. De la cei din urmă, dragostea totală a sărăcit mereu până la secătuirea din secolul al XX-lea, încât aproape că au dispărut poeţii iubirii. Vieru este un ultim mare supravieţuitor. Şi el are a se lupta cu infiltrarea raţionalismului sterilizant în sentimente. Revoluţia ştiinţifico-tehnică a adus şi o alienare, nelinişti bântuitoare chiar şi în erotica viereană, care e, însă, principala formă de rezistenţă la ameninţările morţii[60]. Iată ce-i opune poetul:

Să mergi cu tălpile goale
Pe fulger
Ca pe o sârmă echilibristul
Rezemat cu braţul de aer;
Să fii clarvăzătorul
Şi temerarul şi cristul

Aceasta-i iubirea
Cea mare
Transfigurată în dor.

Eros va fi obligat să forţeze programatic scoaterea oamenilor din indiferenţă, săgeţile lui trebuie să fie „maximaliste“[61].

Mihai Cimpoi distinge trei vârste ale manifestării erosului în lirica lui Vieru:

1) dragostea-joc, adolescentină, frenetică, cu galanterii reciproce sub îndemnul ploii (vol. *Versuri, Numele tău*);

2) dragostea gravă, reflexivă, Dragostea-Dor, precedată de un moment de tranziţie, al unui eros psihologizat, care, de fapt, ar fi o a doua etapă. Toate aceste vârste, însă, formează „indestructibilă unitate“ şi stabilitate, între volumele *Cântece de iubire* şi *Taina care mă apără*[62]. Dragostea apare ca o creaţie demiurgică „în numai şase zile“, cum precizează chiar poetul, el, noul „tânăr dumnezeu“ fiind, însă, prizonier al unei taine care îi scapă:

Dar fiinţa ce-am creat-o
n-o-nţelesei vreodată.

Plămădită din lumină şi noapte, creatura enigmatică dă suferinţă. Fiinţa pygmalionică, femeia, naşte evlavie, încât „creatorul devine credinciosul propriei creaţii“. În aceasta ar consta „semnificaţia adâncă, mitică şi, implicit, mito-poetică a erosului lui Vieru“[63]. Femeia se întrupează ca „taină în taina naturii, Stăpână a Marelui stăpân – Dorul“, „lumină stinsă în lumină“, cum zice poetul. Farmecul iubirii se dezleagă în ritul nupţial cosmic, natura fiind ea însăşi feminizată, erotizată, căci femeia e întreagă doar ca natură:

Crezând că mângâi părul tău,
Eu mângâi jilavele ierbi.

Crezând că ochii îţi sărut,
Sărut izvoarele-n amiezi etc.

Remarc o observaţie de mare finețe: Mihai Cimpoi afirmă că nu e vorba de un transfer al trăirilor din planul uman în cel cosmic sau invers, ca în poezia populară şi cultă romantică, „ci de o coborâre progresivă în misterul cosmic al iubirii“[64]:

Şi pretutindeni eşti doar tu,
Frumoasa mea, doar tu, doar tu –

Lumină stinsă în lumină.

Preplinul naturii este unul cu al iubitei-natură, arhetipul de neatins:

Păstrez în suflet chipul
pe care nu-l văzum.

Dragostea e un ritual realizat dialogic între El şi Ea, dialogul îndrăgostiţilor formând un singur trup aripat (*Dă-mi ochii*). Ciclul *Numele tău* se încheie cu un simbolic *Cântec pentru femeie:*

La capăt de bucurii şi frământ,
Vom fi un singur bulgăr de pământ etc.

Şi la Vieru forţa iubirii mişcă dantesc sorii şi stelele. Capaodopera cântecelor de iubire, apreciază criticul, este *Pădure, verde pădure*, în care energiile erosului ating cote extraordinare, chiar în sensul esteticii preaplinului. Fiind vorba, într-adevăr, de o capodoperă, recunoscută ca atare de toţi comentatorii, se cuvine a o reproduce, dar în varianta definitivă din *Strigat-am către Tine* (2002):

Draga i-a fugit cu altul.
S-a ascuns în codru. Uuu!
El a smuls pădurea toată,
Însă n-a găsit-o, nu.

El a smuls pădurea toată
Şi s-o are începu.
Şi-a arat pădurea toată,
Însă n-a găsit-o, nu.

Semănă pădurea toată,
Din grâu azime-a gătit
Şi-o corabie-şi cioplise
Din stejarul prăvălit.

Şi-o corabie-şi cioplise
Şi-n amurgul greu, de stânci
A plecat pe mări, s-o uite,
Clătinat de ape-adânci.

A plecat pe mări, s-o uite –
Dar sub lună, dar sub stea,
Răsărea la loc pădurea,
Iar corabia-nfrunzea.

Motivul căutării iubitei, aminteşte criticul, este de largă circulaţie, de la *Cântarea cântărilor* până la *Faust, Heinrich von Ofterdingen, Luceafărul* şi *Călin Nebunul*. De regulă, scenariul căutării se consumă noaptea, sub zodia visului, dar Vieru schimbă convenţia, transpunând-o într-un „plan real", deşi alegoric, „ceea ce-i conferă un spor de sugestivitate"[65].

Mihai Cimpoi inventariază şi alte procedee ale *intensificării*, care duc la *idealizarea* iubitei, recurgând la comparaţii cu lirica unor Nicolae Costenco, George Meniuc, Victor Teleucă, Gheorghe Vodă, Leonida Lari ş.a. În finalul capitolului, trece în revistă figurile care contribuie la cristalizarea esteticii preaplinului[66].

Se ajunge la *axul central* al poeticii lui Grigore Vieru, căci deasupra iubirii pentru femeie se găseşte *iubirea*

maternă. Capitolul al IV-lea se intitulează *Principiul matern al universului*. Este marea temă a operei vierene, intuită încă din prima monografie, dar comentată aici prin prisma tuturor consecinţelor fiinţiale şi estetice. Nu întâmplător este şi capitolul median al cărţii. Toate celelalte teme (copilăria, iubirea, cântecul, pământul, Patria) „se ţes şi se întreţes într-un şir întreg, datorită acestui unic şir structurant“, „un impuls organic în-fiinţător“[67]. *Afectiv*, maternitatea e o „formă superioară a iubirii“; *psihologic*, – polarizează toate sentimentele şi trăirile, ducând la o „îngândurare“ a fiinţei, ca *potenţare* a neliniştilor; *moral,* devine „întruchiparea ideală a celor mai multe calităţi (puritate, cinste, devotament)“; *filozofic* – „instituie principiul întregului univers“[68].

Se face o incursiune clasică, i-aş zice (pe care criticul o reia sintetic în scrierile ulterioare despre poet), în simbolismul matern din cele mai vechi timpuri: „Ne legăm prin lirica lui Vieru de credinţe magice străvechi, ca cea a inzilor în Mama divină, sau cea repusă pe coordonate filozofice de Plutarh şi mitopoetice, de Goethe, în Mume («Mutter»), care sunt arhetipurile eterne ale esenţei lumii, «desfăşurare veşnică a veşnicului tâlc» şi icoane centralizatoare ale tuturor făpturilor“[69]. Şi: „Marea Mamă, în jurul căreia gravitează dorinţele umanităţii, e arhetipul principiului structurant al universului ce se prefigurează în zorii omenirii, generând cunoscutele plăsmuiri mitice Mama Pâinii, Astarte, Isis, Maya, Magna Mater, Anaitis, Afrodita, Cybele, Reya, Geya, Demeter, Miriam sau Diana, Ephesia, o multimamia, care apare ca o reprezentare iconografică a naturii în formă de femeie care ţine un glob pământesc, mod de a exprima acţiunea de a ocroti şi a alimenta tot ce este viu“[70].

Comparatismul de echivalare mitică se întregeşte, însă, imediat cu acela de diferenţiere, căci *principiul matern* se coroborează la Grigore Vieru cu *estetica reazemului*, în ipostaza de Mumă-pământ: „prin intermediul legăturii afective cu fiinţa care l-a născut poetul obţine raporturi armonizate cu cosmosul, conştiinţa că există cu adevărat“[71]. Maternul „dă contururi definitive esteticii reazemului“, preaplinul cucerind plasmatic întreg universul, „în ram, în râu, în toate“, cum precizează chiar Vieru.

Criticul surprinde câteva trepte ale evocării mamei:

1) a începuturilor – în sfera copilăriei, o mamă care trăieşte „singură-ncet“, „când mai senină, când mai tristă“, o mamă văduvă, ca şi casa „din margine de Prut“, o mamă al cărei păr se albeşte de varul dat pe pereţi şi de sarea lacrimilor (*Cântece pentru mama*). Mama e aceea care reface legătura tainică dintre poet şi copilărie, legătură tăiată de împrejurările vieţii.

2) În a doua ipostază, mama devine *principiu ontologic*, reazem al naturii şi al cosmosului, Mumă, în genere: „iubirea maternă mişcă soarele şi stelele“[72]. E o divinitate a luminii (*Litanii pentru orgă*). În anii când a scris cartea, Mihai Cimpoi trebuie să fi cunoscut studiul lui Edgar Papu despre Eminescu, în care se vorbeşte despre categoriile lirico-ontologice ale *aproapelui* şi *departelui*. Din păcate, referinţele la cultura din Ţară erau încă tabu, cu mici excepţii, încât Mihai Cimpoi implică tacit categoria *aproapelui* relativ la principiul matern. A fost nevoit să o facă din pricina textelor vierene care trimit textual la *aproape*. Mama se refuză *departelui*, căci ea este „tot ce-i sfânt şi aproape“, după precizarea poetului, care a consacrat motivul *aproapelui* în cartea din 1974, independent de exegeza eminesciană a lui Edgar Papu.

Mama este deopotrivă *memorie, neuitare* şi tocmai prin aceasta se apropie de *arheul* eminescian, esenţa afectivă predominând la Grigore Vieru. Mihai Cimpoi corelează de pe acum *memoria maternă* cu antiteza ei tragică, cea a mancurtului din celebra carte a lui Cinghiz Aitmatov *O zi mai lungă decât veacul*, temă mult solicitantă în perioada următoare a perestroikăi[73].

Izvorul este un alt simbol matern, extinderea trecând în *flori*, în *lacrimă,* în *lumină* etc. Dacă *fulgerul* e lumina potrivită iubirii de femeie prin „violenţa“ expansivă, *lumina albă*, care „calmează“, este izvorul matern prin excelenţă:

Albei tale lumine
Închina-mă-voi mult…

Mihai Cimpoi oferă analize pertinente pentru motivele materne ale luminii, apei, lacrimii. Interesant că simbolismul matern a fost o constantă a liricii basarabene a acelor ani. Iată, între alte exemple, ecuaţia *mamă-pământ-reazem* la Pavel Boţu: „Mamele noastre ca nişte pământuri/De reazem şi scut temerar rădăcinilor“[74]. Însă la poeţii vizaţi (Victor Teleucă, Gh. Vodă, M. I. Cibotaru, Anatol Codru, Dumitru Matcovschi, Liviu Damian, Pavel Boţu) motivul mamei are predominant accente etice şi spirituale, care, desigur, nu lipsesc nici la Vieru, dar la acesta atinge *ontologicul*[75]. De aceea, moartea mamei devine un cataclism cosmic (ceva asemănător mai identifică Mihai Cimpoi la Kaison Kuliev). Dar chiar şi în moarte chipul mamei rămâne *aproape,* dezvăluindu-şi esenţa arheală.

Ne-am fi aşteptat ca tema *copilăriei* să deschidă cartea lui Mihai Cimpoi, dar demersul său pare a se derula *à rebours* şi sigura intuiţie ştie de ce. Numai trecând prin

miezul de foc al universului vierean se va contura în adevăratele sale dimensiuni lumea copilului. Capitolul al cincilea îi este dedicat: *Copilul ca „homo ludens“*. Ce aduce nou acest capitol comparativ cu *Mirajul copilăriei?* În primul rând, totul este reconsiderat din perspectiva îmbogăţirii erudite şi a maturizării depline a criticului. Sunt invocaţi Jean Piaget, Schiller, Huizinga, L. Vâgotski, Vasili Belov ş.a. Copilul transfigurează lumea într-o logică a coerenţei sincretice, ca *homo ludens*, el fiind „om deplin“. E limpede, copilăria e prin condiţia ei materie ideală pentru estetica preaplinului. Se prea poate ca tocmai de aceea să se fi consacrat, mai întâi, timp de peste un deceniu, literaturii pentru copii. Într-un univers concentraţionar, nimic mai nimerit decât să evadezi în copilărie, căci aceasta respinge *artificialul*, viaţa copilului desfăşurându-se într-un „teatru natural“, fără jucării prefabricate şi contrafăcute, mutilatoare de copilărie, adică de *viaţă*. Orice obiect găsit în natură poate deveni jucărie, căci copilul surprinde legăturile misterioase care împreunează toate, legături pe care maturii le-au pierdut sau le ignoră[76]. Mihai Cimpoi aduce aminte de copilul Goethe care fugea din casa „aristocratică“ în curtea casei părinteşti, unde *naturalul* încă nu murise. Copilul lui Vieru nu întâmpină nici o frustrare, din atare perspectivă, casa părintească fiind mediul necontrafăcut. El nu are de ce fugi de acasă, căci casa încă îl apără de artefactele lumii. Subtile sunt paginile în care criticul analizează atitudinea copilului faţă de culori. Se revine asupra celebrei poeme *Curcubeul*, care a dat atâta bătaie de cap cenzurii. Încă nu e cazul să se ajungă, exegetic, la simbolismul *tricolorului*, numai cenzura permiţându-şi acest „lux“. Dar e o subtilă aluzie la *unire* a tot ce e despărţit artificial din pricina orgoliilor celor trei băieţi, creţul, cârnul şi pistru-

iatul, fiecare rupând din curcubeu câte o culoare. Urmează cearta pe tema celei mai frumoase culori. Nici una în parte, căci aici curcubeul e frumos în unitatea cromatică. E şi un alt mod de a ajunge la *preaplin.* Cam acestea ar fi noutăţile mai relevante faţă de micromonografie, intuiţiile de acolo fiind reluate din perspectiva noului întreg exegetic.

Capitolul al şaselea vine în prelungirea celui despre copilărie (ca, de altfel, şi al şaptelea). Ne vorbeşte despre *miniatural.* Categoria *aproapelui* se extinde în structurile estetice de *repliere*, cum le-ar spune Jean Burgos. Universul *mărunt,* prezent şi la Bacovia, Arghezi, Emil Gârleanu, Ioan Al. Brătescu-Voineşti, George Topîrceanu, Jules Renard, Lorca, René Char, Spiridon Vangheli ş.a. dobândeşte noi valenţe estetice prin Grigore Vieru. E o formă de potenţare vitală, iar nu de rarefiere. În plus: „Miniaturalul redă poeziei mişcarea naturală, simplă, distinsă, acel aer de «bunăvoinţă surâzătoare» de care vorbesc esteticienii, de imaterialitate care alunecă încetul cu încetul în materie“[77]. Prin miniaturizare, tot ce e brutal material devine suav „cu adevărat demn de graţios“. Ludicul vierean aduce beneficii certe tehnicilor miniaturale:

Tot mai mică, tot mai mică,
Cât o floare o furnică,
Cât o lacrimă sub soare…
De ce oare, de ce oare?!

Ciocârlia nu este numai „pasărea cerului“, ci şi „umbreluţa spicului“. Vocaţia de a găsi legături secrete între lucruri îi conferă largi posibilităţi lui Grigore Vieru. E aici un principiu orfic, în virtutea căruia poetul nu numai că umanizează (muzical) necuvântătoarele, dar le şi *personalizează*[78]. Prin personalizare, sporeşte frumuseţea. Mărturiseşte poetul: „O vacă în ochii mei este frumoasă

ca un pom înflorit. Un cal – superb ca o victorie. Oaia – o stea blândă căzută din cer, mulţămindu-se jos cu ce găseşte: cu trei fire de iarbă. Admir caii înaltului, deşi nu i-am cântat. La fel trandafirul. Trandafirul alb: pâine a dragostei! Mă încântă mişcările plastice în apă, de baletişti, ale peştilor. […] Mi-e drag ursul de piatră cu zmeură-n gură şi cu cetini în blană: muntele. La fel mărgelele de aur ale pomului înflorit. Şi albinele. La fel umbreluţele de sus ale spicelor: ciocârliile. Şi piatra e vie. Întoarce piatra cu faţa spre tine şi vei vedea că-i plânsă“[79]. Această vastă umanizare nu ţine de romantism, ci – după o observaţie similară a lui Jules Renard – de un soi de „realism neţărmurit“, ca să invocăm o cunoscută sintagmă a lui Roger Garaudy. Miniaturalul vierean, găseşte criticul, e o formă *deschisă*, lirică prin excelenţă, „în ciuda volumului ei restrâns, asumându-şi elemente ale snoavei, parabolei şi legendei (*Greieraşul, Curca, Plouă*), ale povestei, cântecului de leagăn şi folclorului infantil (*Cântecul soarelui, Soare, soare, frăţioare, Poveste, Ghicitori, Numărători*), ale dialogului-joc narativizat (*Spicul, Primăvara, Iată vine Anul Nou!, Ecoul, Unde mergi tu, melcule, Ce ai, puiu?, Albinuţa, Unde fugi tu, valule, De ce?*) ş.a.“[80].

Dincolo de aceste împrumuturi formale, constantă e concentrarea într-un punct sau contrapunct, „în care se adună toate sensurile textuale şi subtextuale. Asistăm fascinaţi, la o scoatere energică de văluri, de pe feţele ascunse ale lucrurilor; lumina acestora, intensă, neaşteptată creează efectul psihologic al noutăţii. Poeticul e asigurat de relevarea *ascunsului*, a ceea ce cauzează, determină, condiţionează“[81]. Marea e *atât de mare,* în percepţia copilului, „fiindcă mişcă din valuri“, soarele e o „pâine mare-mare pentru toţi copiii lumii“ etc.

În cele din urmă se conchide, prin mărturia poetului, că întreaga poezie a lui Vieru vine din izvorul *miniatural* al copilăriei: „Poezia mea de-acolo porneşte, din copilărie“. Deci *copilăria* nu e doar o temă literară ca la alţi scriitori, ci sursa primordială. Geniul lui Grigore Vieru (dacă i-l putem atribui în pofida protestului poetului însuşi) ar sta în capacitatea excepţională de potenţare a imaginarului prin ochii copilului, „oglinzile miniaturale paralele, care dublează cu o lumină inocentă viziunea matură“[82]. Şi: „Ceea ce maturul fragmentează, separă, înlătură, copilul îmbrăţişează în întregul lui, uneşte, adaugă: ceea ce imprimă în mod uniform, obiectiv şi rece pe retina mai neutră a celui dintâi, obţine varietate, culori şi căldură pe retina curioasă a celui de al doilea“[83].

Spaţiul de joc al copilului e foarte restrâns. Raporturile cu natura n-au nimic idilic, gratuit, căci copilul e, în realitate, grav, matur, fratern, determinând „dominanta stilistică litanică“[84]. Spaţiul copilului e un *cerc originar*, aparent strâmt, dar în care încape întreg universul. Litaniile vierene, între altele, se scurg din teama neploii, din ameninţarea secetei: „Pomul schilodit de explozii, pământul ucis de secetă mi-a întărit sentimentul naturii, sentiment ce-am moştenit din moşi strămoşi cu toţii. Mă urmăreşte de-atunci, din copilărie un fel de teamă în faţa neploii, a nezăpezii, în faţa îngheţului din primăvară sau a fulgului căzut în plină vară. Iată de ce, alături de poemele de după bucurie sau reflecţie, unele din cântecele mele sunt un fel de litanii pentru firul de grâu şi de iarbă, sunt nelinişti interioare sau acuzaţii“[85]. *Cercul originar* al copilăriei indică deopotrivă sursa şi rezultatul *preaplinului*. Casa părintească e cronotopul descins din acest cerc, „e casa cosmică“: „Casa părintească este epicentrul spiritual şi moral al universului liric vierean;

punct de pornire şi punct de sosire (deci, nu doar un loc de popas sentimental!), ea îl rotunjeşte sferic şi îl întemeiază pe coordonatele gândirii mitice. Imperativul «Acasă! Acasă, acasă, acasă!» traduce mai mult decât o nostalgie, o întoarcere, o tresărire a memoriei afective sau o privire retrospectivă plină de dor: casa părintească nu-i un «acolo», ci un «aici» viu, sensibil, mereu prezent în fiinţă. E locul în care intensitatea simţirii atinge maximum cu putinţă, e punctul geopsihic din care comunică în lume, poetul receptând şi emiţând prin finele antene ale sensibilităţii sale“[86]. Ajungem la *imago mundi*, *axis mundi* de străveche sorginte, casa, centru al cosmosului. Casa lui Vieru se găseşte în *sat*, el însuşi centru al lumii în colectivităţile tradiţionale. E o stare ontologică prezentă şi la Ion Creangă, la Lucian Blaga, la Ion Druţă sau la Liviu Damian. În plus, satul lui Vieru e un leagăn permanent al spiritului.

Miniaturalul îl coboară pe Vieru în praxis educaţional, scriind *Albinuţa* şi *Abecedarul* (în 1970, cu Spiridon Vangheli) şi *Abecedarul pentru copii de şase ani* (1984). *Albinuţa* a ajuns o carte de căpătâi, la fel de celebră ca şi poezia pentru „maturi“ a lui Grigore Vieru. Cum spuneam, a apărut în 1970, cu subtitlul *Carte a preşcolarului.* Alături de Spiridon Vangheli, Vieru produce o breşă puternică în literatura de platitudini didactice ale momentului. Deşi *educativă*, ea nu are nimic didacticist, e „un abecedar al unui poet, care-i invită delicat pe copii la joc; abia implicat în joc – cu toată bogăţia sufletului său, cu gravitate şi bineînţeles, cu o şiretenie ascunsă – el începe a-i şcoli“[87]. Albinuţa ştie a citi florile, după cum furnica drumul pe care aleargă iar căţelul urmele omului. Totul e corelat cu natura, cu lucrurile, ca în opera poetică propriu-zisă. Copilul este ajutat să se urce pe o scară a cunoaşterii,

simultan în plan vertical şi în cel orizontal. Aventura se transformă într-un act de imitaţie, în care legea nu e atât a *şti*, cât „a învăţa să ştii“. Procesul e înlesnit de etosul copilăriei, conform căruia tot ce e certat cu firea nu poate intra în joc. Copilul „bătrâncios“ şi bătrânul „copilărit“ n-au ce căuta aici. Pariul e sufletul copilului, care iradiază orfic. Călătoria e programată în aşa fel încât la capătul drumului pe copil trebuie să îl aştepte „un pom înflorit“. Şi Vieru îl ipostaziază pe poet în pom, ca Mihai Beniuc, dar într-un sens cu mult mai potrivit contextului, mai aproape de Tagore, cel care detesta „făcutul“. Identificarea poet-pom dematerializează omul fizic:

De fapt,
nici nu sunt om,
ci pur şi simplu
poezie.
Părul meu – versuri albe.
Fruntea –
un fel de măsură.
Sprâncenele – două versuri
tăiate cu negru, pentru că
nu pot merge.
Ochii –
două metafore albastre.
Buzele – rime străvechi.
Inima –
ritm modern,
neregulate.
Mâinile
Mângâind
pletele femeii – comparaţie
cu mâinile altor bărbaţi.
Talpa mea
stejar – repetiţie
a tălpii tatălui meu.

Mie unul, acest portret al Omului-Poezie îmi evocă celebrul Om-Bibliotecă al lui Arcimboldo şi mă miră că postmoderniştii n-au sesizat aceasta.

Omul-Poezie este un demiurg de o factură aparte, pătruns de frica de golurile dintre cuvinte şi care râvneşte plinătatea muzicală a lumii. Este un insomniac (precum Vieru însuşi) care are pretenţia ca frumuseţea să nu i se vâre în suflet („O poezie frumoasă, zice poetul, se aşază pe marginea inimii la om, nu i se vâră în suflet"). Un asemenea poet nu există decât graţie lmbii materne, care e chiar patria sa, ca la Nichita Stănescu. Aspiră, ca Mallarmé, la „o singură carte, dar arată adânc şi semănată bine". Şi o poate face, căci poetul e un moşier, stăpân al lucrurilor: „În literatură fiecare îşi are moşia sa. Pe moşia aceea o cultiv ani la rând". Temeinic în aratul şi semănatul său, are încredere în clasici pe care ii priveşte ca pe *izvoare,* care se nasc perpetuu şi n-au moarte: „Clasic se numeşte cel care se naşte mereu, ca izvorul. Clasicii nu sunt moderni, ci sunt din toate timpurile…" Criticul are grijă să precizeze că Vieru nu admite condiţia de epigon al clasicilor, căci nu formula artistică a clasicilor îl interesează, ci „angrenajul sufletesc al acestora", după chiar precizarea poetului. De aceea, trebuie distins între un timp „intern" al creatorului veritabil „integrat în timpul clasic"[88]. Mihai Cimpoi crede că aceasta ar fi însăşi „formula" poetică a lui Grigore Vieru.

Portretul Omului-Poezie se întregeşte în ultimul capitol – *Rapsodul*, cu observaţia că în lirica lui Vieru se remarcă o semnificativă lipsă a *demonicului*[89], care a invadat poezia modernă sub formele *tranzitvului, fugitivului, iconoclastiei* etc. Cu alte cuvinte, Mihai Cimpoi reia problema raportului dintre *clasic* şi *modern* pe care încercase a o lămuri în 1968, subliniind *modernitatea*

tradiţionalismului vierean. Nu ştiu dacă şi aici o poate lămuri suficient de bine, căci e ca şi cum ai dori să descrii forma izvorului. De aceea bine face că o leagă de prezenţa *rapsodului*, configuraţie ultimă a orfismului vierean. Năzuinţa muzicală vine de demult, trecând prin ambiţiile unui Verlaine şi suind până la baladescul unui Cezar Ivănescu. În orice caz, *cantabilitatea* la Grigore Vieru, „apropiat sau îndepărtat folclorică, ţine, înainte de toate, de perceperea plinătăţii şi totalităţii universului: cântecul e fiorul care leagă organic şi mijloceşte o comunicare ideală între toate fiinţele şi elementele, astfel încât mama este numai spirit («Uşoară, maică, uşoară»). Rourarea rouăi, picurarea lacrimei, vălurarea dorului, curgerea apelor, îngândurarea mamei, paşii de frunză ai poetului, plânsetul humei generează acorduri muzicale chiar acolo unde lipsesc formulele cantabile frecvente. Poezia lui Vieru este străbătută, în structura ei esenţial-intimă, de o legănare discretă, familiar unduitoare, care e înseşi a naturii, propulsate în mişcarea, sau mai bine zis, în alunecarea aliterativă a versului“[90]. Nu efectul eufonic este important, ci ritmul interior, dramatic. Arsenalul de mijloace e trecut în revistă: refrene, repetiţii etc. Textele au o construcţie sferică, nucleară, din paralelisme şi juxtapuneri. O figură ca repetiţia are rol muzical-unificator: „Repetiţia sub orice formă ar fi utilizată, operează efectiv o legătură tematică între părţi, ea apărând ca o *muzică împietrită* de care s-a vorbit în domeniul arhitecturii gotice“[91]. Ion Ciocanu, Gh. Mazilu, Eliza Botezatu i-au reproşat poetului restrângerea tematică şi de mijloace stilistice din ultimele volume. N-au înţeles, replică Mihai Cimpoi, că estetica preaplinului e mai eficientă în *restrângere* decât în *disipare-proliferare* de procedee şi teme. Finalmente, criticul asociază muzicalitatea profundă a

poetului cu mioritica alternanţă deal-vale, încât „muzicalitatea este aspectul cel mai naţional al poeziei lui Vieru“. Această muzică personantă îl salvează de sentimentalism.

Am insistat asupra monografiei lui Mihai Cimpoi nu doar fiindcă, în exemplaritatea ei, mi se pare de nedepăşit, chiar şi în sensul că nimeni nu va mai putea trece peste ea fără riscul unor repetări inutile. Pe cât posibil, mă voi feri de primejdie, în capitolele următoare, şi descripţia rezumată aici va conta ca un bun câştigat în interpretarea operei lui Grigore Vieru. Peste acestea, însă, trebuie subliniate şi limitele cărţii, condiţionate de strictul context al epocii. Am încercat să le depăşesc chiar în această *critică a criticii* şi cititorul va fi observat că ample nuanţări au fost oarecum împărtăşite de economia prezentei cărţi, prin „actualizare“. De altfel, Mihai Cimpoi însuşi s-a dovedit conştient de necesitatea revizuirilor şi adăugirilor, ultima fiind a unei versiuni aflate încă sub tipar în momentul redactării acestor note. În schimb, au apărut trei noi capitole în volumul al treilea de *Critice* de la Fundaţia „Scrisul românesc“ de la Craiova al cărei diriguitor este Tudor Nedelcea. Dar nu numai aici, ci şi în zecile de articole şi prefeţe dedicate poetului ivite cu numeroase ocazii. Încât ni se întăreşte convingerea că Mihai Cimpoi este exegetul cel mai important al lui Grigore Vieru.

Fac observaţia oarecum paradoxală că în versiunea din 1985 adepţii actuali ai doctrinei moldovenismului de stat de la Chişinău ar putea găsi argumente în favoarea românofobiei, fie şi numai prin faptul că acolo nu se scrie niciodată cuvântul *românesc*, toate calificativele fiind reduse la adjectivul *moldovenesc*, dovadă irefutabilă a tâlcurilor resurecţiei sale în cercurile oficiale din Re-

publica Moldova. Nu e de mirare că în *Nota bibliografică* din finalul cărţii lui Mihai Cimpoi sunt trecute sub lupă ediţiile şi referinţele critice numai din spaţiul ex-sovietic, eludându-se apariţiile editoriale din România, cu întâmpinările critice de rigoare. E de neconceput ca un critic informat ca Mihai Cimpoi să nu fi cunoscut ediţiile de la *Junimea* ieşeană şi de la *Albatros* (1978, 1981). Ba chiar cred că a ars de nerăbdare să poată face referire la ele. Singurul comparatism necenzurat pare a fi cel cu folclorul şi, în parte, cu Eminescu, dar şi acela restricţionat, deşi Mihai Cimpoi venea după o carte despre poetul naţional, admis acolo doar ca moldovean.

Aceste neajunsuri au fost remediate, în cea mai mare parte, în articolele, prefeţele şi capitolele din *Basarabia sub steaua exilului* (1994), *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1997) şi în deja amintitele *Critice,* III (2003).

Iată o primă extindere comparatistică, neîncăpută în monografie: după ce îl aşază în descendenţa folclorului şi a lui Eminescu, se precizează că lirica lui Vieru se orientează „spre formele magic-vegetale blagiene“[92]. Inedit mi se pare portretul sintetizat al poetului: „De la ora debutului (1957, placheta pentru copii *Alarma*) viaţa literară şi publică a Chişinăului şi a satelor moldovene a fost animată de poetul cu înfăţişare isusiacă, subţire ca o trestie, având faţa emaciată şi fruntea larg boltită şi elegiac îngândurată pe care şi-a imprimat pecetea insuşi destinul frământat al Basarabiei. Se putea citi pe chipu-i biblic singurătatea şi înstrăinarea copilului rămas orfan de război, dar totodată şi hotărârea fermă de a le răzbuna prin poezie. Contestarea şi cenzurarea poetului întâmpina obstacolul forţei lui lirice neobişnuite şi popularitatea crescândă“[93].

Textul din *istorie* întăreşte, prin concentrare maximă, conceptul de *estetică a preaplinului şi a reazemului moral* „pe care i-l oferă pământul, natura, cerul şi frumuseţile acestora, mama şi maternitatea“. Toate sunt acum *moldoveneşti* întrucât sunt *româneşti*, de la *copilărie* la *patrie* şi *limbă*: „Grigore Vieru reactualizează şi dă un farmec original motivului universal şi totodată specific românesc al *copilăriei*, concepută ca axis spirituală, ca tărâm al primordiilor şi jocului recreator de lume, ca paradis recuperat prin simţul, nealterat de «secolul grăbit», al candorilor şi frăgezimilor“[94]. Axa comparatistică naţională este extinsă pe linia Eminescu-Alecsandri-Coşbuc-Mateevici-Goga, ca „poezie-strigăt existenţial, oracular-mesianică şi înverşunat-pamfletară“[95].

Dintre prefeţe, mă voi opri la aceea din *Strigat-am către Tine*, având titlul *Grigore Vieru şi timpul originar*. Criticul reia dezbaterea din monografie sub semnul *timpului interior* confruntat cu al lumii exterioare, subliniind că ne aflăm în faţa unui poet al „începuturilor de lume, când fiinţa e aurorală, nefisurată şi neculpabilizată. Ea apare dintr-un mâl primar, fiind înconjurată de o aură de rouă şi lacrimă. Produce, de aceea, o senzaţie de jilăveală sufletească, de natură rimbaudiană“[96]. Constantele neoromantismului vierean sunt omul adamic, fiorul-tremur, întoarcerea la izvoare, la „matricea românismului“, în stare să refacă „întregul dezmembrat“[97]. Poetica preaplinului se evocă prin „*trăirism* organic“, care, finalmente, se transfigurează „în moralism şi mesianism“. Subliniind structura gnomică a poeziilor, acceptă că Vieru nu e străin de intertextualitatea postmodernistă, „o textualizare mai complexă în care confluează elementele de filozofie populară şi cele – bineînţeles – de învăţătură creştină cu «poezirea» antonpannescă fără

desfăşurarea mozaicală, barochistă a autorului *Poveştii vorbei* şi cu sentinţa modernă, argheziană, fără culoarea violentă a autorului *Cuvintelor potrivite.* Paremiologicul, pareneticul (uşor religios) se întâlnesc cu aforisticul de tip modern, imprimat în fulguraţia morală, filozofică sau pur poetică, metaforică“[98]. Apelează la Nichita Stănescu, la Marin Sorescu (cel ce îl prefaţase la *Albatros*, în 1981), la Al. Cistelecan (pentru a-l confirma sau pentru a-l corecta). Ultimul vorbise despre „diagrama onestă a tradiţionalismului atât în privinţa scriiturii cât şi a pachetului tematic“, dar şi despre rama sentimentaloidă şi sămănătoristă a poeziei lui Grigore Vieru. Corectarea se produce în termenii următori: „un tradiţionalist modern care atinge luminile şi umbrele fiinţei în unitatea lor heideggeriană inextricabilă“. (Acuzele de „sămănătorism“ ce i se aduc lui Vieru, după 1989, arată fie necunoaşterea conceptului, fie o tentativă de discreditare politico-ideologică!). În orice caz, Mihai Cimpoi respinge, pe bună dreptate, *idilismul* atribuit lui Vieru, recunoscându-i dramatismul interior, care, e adevărat, „se suavizează şi se hieratizează sub puterea sensului director al sacralizării, se îmblânzeşte în atmosfera generală a beatitudinii domestice, materne“[99]. Apoi, între cei foarte puţini, admite existenţa unor reflexe bacoviene în poezia lui Vieru, care sparg „rama tradiţionalist-sămănătoristă“: „Totuşi elegiacul scormoneşte cenuşile tristeţii atât de profund, încât suferinţa şi chiar negativitatea demonică a lumii îşi arată fondul «galben», bolnav, existenţial-bacovian. Rama tradiţionalist-sămănătoristă e spartă, aşadar, de nişte accente simboliste; o ceaţă caldă în imaginarul erotic, toamna vine ca un sfârşit de lume, cerul iubirii apare ca un «cer hăituit», la moartea mamei sale poetul are senzaţia că *mi-i plină fiinţa de jale/Ca trupul mării de sare*, că *întregul nu mai e întreg*“[100].

Criza este biruită de *amestec*, plasmă poetică asupra căreia am zăbovit în paginile anterioare. Prefaţa la care ne referim, inventariază temele vierene, cu unele argumente noi venite din Freud, Bachelard, Jung, Durand sau Kerènyi. *Cartea* la care aspiră poetul este văzută acum mai în spiritul modernităţii şi postmodernităţii. Pe urmele lui Bachelard, se schiţează, destul de timid, însă, o poetică a elementelor la Vieru, în care loc de prim-plan îl ocupă *apa* şi *pământul,* ceea ce ar putea constitui materie pentru un studiu mai aprofundat, chiar dacă acum Bachelard pare a fi într-o vădită penumbră.

În capitolele noi din ediţia revăzută şi adăugită a monografiei din 1985, aflată în curs de apariţie, criticul dezvoltă idei aflate *in nuce* în scrierile anterioare, inclusiv poetica elementelor vierene, pornind de la lucrările lui Bachelard, alte aspecte apărute acum fiind inedite. Reluând polemica vizând epitete ca *desuet, paşoptist, tradiţionalist revolut, păşunist,* precizează că Vieru nu e actual şi viabil doar „prin demersul său naţional-identitar (în sensul mesianic al lui Goga-Mateevici), ci şi prin culoarea lui existenţială, ontologică“[101]. Postmoderniştilor care-l văd pe Vieru „sămănătorist“ şi celorlalţi comentatori care-l percep exclusiv ca „tradiţionalist“, criticul le propune formula unui „*clasicism gnomic* cu accente discrete simboliste şi expresioniste“[102].

Desigur, putem găsi, în continuare, cât-*isme* poftim (lui Bacovia i s-au lipit de operă vreo şaptesprezece!), dar nu cred că asemenea încorsetări pot face lumină asupra singularităţii poetului în peisajul liricii româneşti. De altfel, însuşi Mihai Cimpoi e perfect conştient de asemenea riscuri şi crede că „în context actual“, Vieru „face figură singulară precum a făcut Bacovia în context interbelic“[103]. *Iată o apreciere asupra căreia merită să medităm.*

L-ar apropia de Bacovia o anume forţă a *concentrării*, ca şi „un ermetism, tot de esenţă bacoviană“[104]. Invocă în sprijin şi o mărturie a poetului, care spune: „Excesul de claritate ucide misterul, ştiu bine asta, de aceea în multe din poemele mele las ceva ascuns pe care-l înţeleg, poate, numai eu“. Adevărat, dar şi excesul de ermetism duce la uciderea misterului. În orice caz, nu e suficient ca să putem vorbi de „ermetism“ şi nu cred nici în ipoteza unui ermetism bacovian de felul celui al lui Mallarmé sau Ion Barbu. Altminteri, şi Mihai Cimpoi observă, mai departe, că având „un crez clasicist“ şi „un cult nedezminţit al tradiţiei, Grigore Vieru nu poate accepta limbajul poetic ca un joc combinatoriu, ca pe un exerciţiu de stil gratuit. Poezia este, efectiv, comunicare, dialog *cu* cititorul. Pentru el, poezia alambicată este «ochiul de sticlă» care «nu se umezeşte nicicând»“[105]. Limba lui Grigore Vieru „este *veche* după cum poetul este vechi“, în sensul arhetipurilor (şi al lui Borges, ca să nu-l mai pomenim şi pe Eminescu). Cred că la un *hermetism al arhetipurilor* s-a gândit, mai degrabă, Mihai Cimpoi, ceea ce este cu totul altceva. De altfel, subtitlul ediţiei în curs de apariţie la Editura *Prut Internaţional* este *Grigore Vieru, poetul arhetipurilor.* Criticul explică audienţa impresionantă a poetului în rândul cititorilor prin *clasicismul* său rapsodic cu adânci rădăcini folclorice[106].

O altă latură a viziunii vierene dezvoltată acum este aceea a *sacrului*. Propriu-zis, Vieru îi apare ca *scriitor religios*.[107] Poetul devăluie nu o atitudine dogmatică faţă de divinitate, ci una *ritualică*: „divinitatea văzută ca o curgere firească din cer spre pământ şi viceversa“. Religiosul, ca *mitopoetică*, este, în ultimă instanţă, o *mitoetică*. Se sprijină, între altele, pe noimele Sfântului Dionisie Smeritul şi Areopagitul. Astfel, în viziunea lui Vieru,

poetul are afininăţi cu Sfântul, atributele sale fiind *curăţirea, luminarea, desăvârşirea*. Se poate chiar vorbi de o adevărată *estetică a luminii* la Vieru. Mai mult; „Poet sacru, Grigore Vieru nu se limitează la statutul liturgic al poeziei, la mimesis-ul mistic. El este profund marcat de o puternică conştiinţă a tragicului, de nelinişte nu atât metafizică, ci psihologică, profund sufletească manifestată în faţa morţii, limitelor, păcatelor şi transfigurată într-o frică creştină care-l urmăreşte permanent când vede frumuseţea siluită, valorile neantizate, timpul sălbăticit şi prins între «butucii minciunii»“ etc.[108] Îi adaugă acum „un element modern, tragic prin esenţa sa, *suferinţa*“[109]. Se reanalizează temele *obârşiilor* într-o legătură plasmatică între rădăcina tragică a existenţei şi cea a bucuriei vieţii, acea „beatitudine a originilor“ pe care a văzut-o până şi Al. Cistelecan.

Un alt capitol inedit al monografiei revizuite este *Poet al Cetăţii.* Lirica publicistică a lui Vieru ar fi o fază de tranziţie între discursul liturgic al liricii anterioare şi cel meditativ-existenţial din amplul ciclu al „dedicaţiilor“ din ultimele volume. Vieru îi apare ca un continuator al *cântării pătimirii noastre* pe linia Coşbuc-Goga-Mateevici, cu un mesaj vaticinar de Jupiter tonans, în stil neoromantic şi expresionist. Vieru stăpâneşte toate regulile retoricii, săgeţile sale fiind ale mâniei îndreptate contra războiului, a foametei, a deznaţionalizării, a deportărilor în acele „Siberii de gheaţă“ din cântecul soţilor Doina şi Ion Aldea Teodorovici. În *Nişte gânduri*, poetul conturează „o veritabilă fenomenologie a spiritului românesc“, neiertându-i pe românii *a-românizaţi, de-ontologizaţi.* Farmecul poemelor publicistice ar veni din biruirea poetului social de către cel al sacrului.

În „dedicaţii“, Grigore Vieru părăseşte definitiv rama sămănătoristă pe care i-o reproşa Al. Cistelecan, pentru ca să se impună una „cu totul modernă, în care sunt cuprinse întâmplîri parabolice cu sensuri adânci fiinţiale“. Mai merită a fi semnalată următoarea observaţie despre *simplitatea* viereană: „o simplitate ermetică: ea închide sensuri parabolice şi alegorice, iluminări psihologice comprimate de *concetti*, sentinţe etice. Poemele sale sunt construcţii eliptice apropiate structural de stanţele şi instanţele colorate psihic bacoviene.“

Alte elemente noi sunt *Postargumentul*, *Portretul interior (Grigore Vieru văzut de el însuşi şi de alţii)* şi *Bibliografia*. Toate conturează un portret final, din unele faţete prefigurate în prefeţe şi articole, apoi se sintetizează punctele de vedere exprimate până azi de exegeza viereană. *Bibliografia*, deşi este selectivă, comparativ cu cea a colectivului Bibliotecii pentru Copii „Ion Creangă“, este sistematizată cu mai multă acurateţe ştiinţifică şi mai funcţională.

Desigur, în pofida bogăţiei analizelor şi intuiţiilor critice, Mihai Cimpoi a lăsat loc destul şi pentru alţi exegeţi ai operei vierene.

3. ALTE REPERE CRITICE BASARABENE

Întorcându-ne la anul 1968, când Vieru trecea la o altă etapă de creaţie, iar Mihai Cimpoi îi consacra prima micromonografie despre *Mirajul copilăriei*, Ion Druţă îi făcea cinstea de a-i prefaţa volumul *Numele tău*. Mai înainte, îi prefaţase şi volumul *Versuri* (1965), pentru ca să-i dedice un amplu eseu în *Cultura,* reluat într-un

volum, în 1972. Prozatorul observa, între altele: „Vieru, pare-se, are un singur erou, un singur ideal, un singur chip, care străpunge creaţia dintr-un capăt în altul. Acesta stă cufundat în contextul versurilor ca un aisberg în valurile mării şi numai rar apare de sub valuri cu o creastă, cu o frunte nouă“. Fireşte, ne aflăm în faţa unei critici artiste, de prozator. Care era această „creastă de aisberg“? Paradoxal, aisbergul acesta are mai degrabă fierbinţeala vulcanului: „Versurile lui vin fierbinţi, palpitând până la ultima virgulă, vin să strecoare în sufletul cititorului un fior de dragoste şi sfinţenie pentru pământul natal. În asta şi vede Grigore Vieru sarcina lui scriitoricească şi aceasta este valoarea artistică, valoarea cetăţenească a versurilor sale“[110].

Aşadar, Ion Druţă, ca şi Mihai Cimpoi, formula raţiunea de a fi a talentului vierean, în condiţiile când elementul naţional era tabu. Se recunoştea el însuşi pe axa de rezistenţă naţională.

Portrete sugestive i-au creionat şi alţi scriitori reprezentativi ai generaţiei lui Druţă şi a poetului. Printre cei care au salutat debutul poetic al lui Grigore Vieru s-a numărat Vasile Vasilache[111]. Prozatorul întrevedea, sub seninătatea aparentă a poetului, un om profund îngrijorat şi frământat, ceea ce era perfect adevărat: „Luaţi aminte la fiinţa lui, la făptură, la chipul lui: e tăcut şi cu ochii plecaţi între lume. Doar când şi când i se înfioară buza de sus, deştele mâinii drepte, să zici, e un viorist pe care arcuşul şi strunele nu îl încap. Alteori i se învolburează pleata, îi zvâcnesc nările. Vă înşelaţi, curând izbucni-va năvalnic, aidoma acelei cabaliere din câmpia La Mancha, la vederea înnebunitoare a fantomaticelor mori de pe culmi. Ăsta e Grigore Vieru: un nerv dezgo-

lit“[112]. Ce-i drept, acest portret plastic şi adevărat este recent, dar preţuirea prozatorului este veche.

Pe vremea *Alarmei*, observă Vasile Vasilache, încă trona suveran „poetul pur“: „Senzitivitatea civică de abia înmugurea în el. Avea conştiinţa neamului, însă o turna în vers ingenuu – icoana mamei şi a iubitei îi împodobea volumele de poezie, alegoric şi durut“. Arcuirea aceasta evolutivă e surprinsă corect de Vasile Vasilache. El vorbeşte de sirenele care l-au ademenit şi răpit poeziei: muzica, manualele preşcolare şi şcolare, deputăţia militantă şi pamfletul[113]. Simbolismul sirenelor mi se pare aici, totuşi, inadecvat, fiindcă, spre deosebire de sirenele mitice, acelea vizate de Vasilache l-au apropiat, iar nu l-au împiedecat să ajungă în Ithaca[114].

Între cei care au preţuit de timpuriu talentul lui Grigore Vieru se numără Vladimir Beşleagă[115], Spiridon Vangheli, George Meniuc[116], Liviu Damian, Ion Vatamanu ş.a. Grăitoare sunt în acest sens consideraţiile altui coleg de generaţie – Liviu Damian. El îşi începe portretul de la ştirea că Vieru are o casă, despre care a şi scris. Dar, ca în *Toiagul păstoriei* de Ion Druţă, unde oile ciobanului mioritic au rămas doar în cântec, casa lui Vieru e sigură doar în poezie. Ba, ingenios, Liviu Damian inversează lucrurile: „nu atât el le are pe toate, cât toate îl au pe el. Şi casa. Şi graiul. Şi iubita. Şi prunii. Şi mama“. În schimb, el ce are? O metaforă, care-i aparţine exclusiv. Cum e aceasta? Cum o vede; mai bine-zis, Liviu Damian: „Ca pe o plantă pe jumătate răsărită de după zarea pământului. Clară, palpabilă, reală, misterioasă şi aproape. Atât de reală încât o albină o ia drept faţa ruşinos descoperită a unei flori, un furnic e tentat să escaladeze munţii ei de lumină, un copil jură că e minge uitată în iarbă, semicercul ei de lumină mamei îi poate aminti de gura

cuptorului: ce jar, ce azimă, ce cântec mai tremură acolo! [...] E o planetă pe jumătate ruptă din întuneric. Din braţele tainei. De ce nu se ridică peste orizont? Ce greu o tragi la pământ? Şi cum e partea ei ascunsă? Tot aşa: de verde de tinereţe, de alb de pruncire? O fi prin rădăcini pe undeva prin spaţiu, dincolo de zări? Dar pot să crească rădăcini în haos? O fi uitat un drum prin cer? Dar cine ar putea să-l uite?/Atâta ştiu eu că are Grigore Vieru: o metaforă“[117].

Un alt coleg de generaţie, Ion Vatamanu, mărturisea că a învăţat adevăratele înţelesuri ale cuvintelor *mamă, grai* de la Grigore Vieru, „cele mai vechi cuvinte pe care cu atât talent le-a redescoperit“ el[118].

În genere, critica „poetică“ primează la scriitorii apropiaţi de generaţia lui Grigore Vieru. Pentru ilustrul său colaborator în literatura pentru copii, Spridon Vangheli, „Vieru a scos spinul nu numai din piciorul lui, ci şi din sufletul a sute de mii de copii basarabeni, ba mai mult chiar: din sufletul neamului nostru“[119]. Tot Spiridon Vangheli ne-a povestit mica „epopee“ a scrierii şi publicării *Abecedarului*: „a face un *Abecedar* e ca şi cum ai pune la punct o mare orchestră“[120]. A fost posibilă această „orchestră“, fiindcă Vieru are şi vocaţie muzicală. Este un bun prilej pentru Siridon Vangheli să-i facă poetului şi un memorabil portret psihologic, nu lipsit de o fină ironie neşfichiuitoare: „Îl cunosc bine pe Vieru. Zice lumea că e distrat. Aşa e. Şi-a pierdut trenciul chiar în ziua când l-a cumpărat, geanta n-o mai uită, că a pierdut-o demult. Odată, când a plecat de la mine, a încălţat din greşeală un pantof cu un număr mai mic. Abia seara, după ce a cutreierat tot oraşul, mă sună.

– Păi simţeam eu că mă strânge nu ştiu la ce picior, dar nu mi-a dat prin gând să mă uit la pantofi, a râs nevinovat Vieru.

În schimb, când e vorba de principii şi de omenie, Vieru e un om dintr-o bucată, de nestrămutat. N-are cultul hainei de piele şi bine că nu-l are. Nu ştie care icre sunt mai bune – cele negre sau cele roşii, nu umblă după cojoc de cutare marcă şi asta e în folosul poeziei sale. Căci dacă umblă după ceva, dacă într-adevăr caută ceva – poezia e altarul lui. Când o găseşte, nu e un om mai bucuros pe pământ, când n-o găseşte, nu te arăta în ochii lui. De aici frământul, de aici nesomnul, de aici bolile sale. Talent au mulţi, dar să-i slujească aşa de credincios – mai rar.

Căci să punem mâna pe inimă şi să recunoaştem: ce a făcut Grigore Vieru în poezia noastră pentru copii – numai atât era destul pentru o viaţă de om“[121].

La un reuşit joc de cuvinte recurge Aureliu Busuioc: „Om cu merite, ca şi noi, dar mai multe./Om cu păcate, ca şi noi, dar mai puţine“[122]. Tot plastic se exprimă şi Ion Ungureanu: „Grigore Vieru este poetul acestei triste comete pre nume Basarabia. El şi-a cucerit dreptul de a fi numit poet naţional, poetul întregii ţări. Cărţile sale au trecut Prutul devenind o permanenţă vibrantă în casele românilor, iar *Albinuţa* sa polenizează cu hărnicie florile românismului zburând pe deasupra sârmei ghimpate“[123].

Gheorghe Vodă, creatorul ironic-sarcastic al Domnului Pasăre, crede că poezia lui Vieru „este una de când lumea şi mereu nouă, ca şi respiraţia ce întreţine fiinţa vie. Folclorul, creaţia orală a poporului au în ele această putere de viaţă lungă, iar Grigore Vieru este reprezentantul lor ilustru, poezia şi muzica având un singur izvor de întruchipare – cuvântul matern“[124]. Gheorghe Vodă pune o chestiune esenţială a liricii lui Vieru, relativ la sursele muzical-folclorice ale poetului, apoi condiţia lui privilegiată ca „textier“ pentru numeroase compoziţii muzicale.

Gheorghe Vodă observă, însă, just că Vieru nu scrie „texte“ pentru cântece (cum o fac textierii obişnuiţi), el e nu e „textier“, ci scrie poezii de stare muzicală.

Pentru Vasile Romanciuc, poet din generaţia următoare, lirica lui Vieru este „o fereastră, prin care lumea intră în sufletul nostru şi prin care sufletul nostru iese în lume“[125].

Dintre poeţii „promoţiei“ ‘70, dese referinţe la Grigore Vieru ne-a oferit Nicolae Dabija, în bogata-i activitate publicistică. Nu vom găsi la acest poet o delimitare polemică de lirica viereană, cum se va întâmpla cu optzeciştii, fiind vorba de o continuitate firească şi de o solidaritate naţională remarcabilă: „De aproape patru decenii cei care s-au lăţit peste noi nu încetează să se întrebe cu mirare: de unde s-a luat Grigore Vieru? Când nu trebuie să fie, când toată intelectialitatea basarabeană a fost decimată, deportată, speriată, strivită din faşă şi locul fusese ars încă pentru o sută de ani înainte“. De aceea, conchide Nicolae Dabija, „Grigore Vieru este mai mult decât un poet, el este un destin“, destinul Basarabiei însăşi[126]. Un victorios îl vede şi Agnesa Roşca: „Zdrelinduşi apele de colţii de stâncă, de prăbuşiri şi întoarceri, poezia sa ne lasă speranţa sărbătorii, a victoriei binelui, frumosului şi adevărului, ca în basme“[127]. Poate că e chiar mai mult decât atât. Originalitatea şi prospeţimea liricii lui Vieru atrag atenţia lui Ion Hadârcă: „Poezia lui Grigore Vieru refuză definiţiile, sparge recipientele verbale şi se arată la fiecare lectură mereu alta, mai variată şi incomodă regulilor frazeologiei“[128]. „Munţii omeniei“, la care face trimitere titlul lui Ion Hadârcă, era unul cu trimitere precisă, căci R.S.S. Moldovenească nu avea, desigur, munţi. Altminteri, „munţii omeniei“ mioritice vor deveni curând, în scrisul lui Vieru „munţii latiniei“.

Raisa Suveică a scris în mai multe rânduri despre poezia pentru copii a lui Grigore Vieru. Iată o justă caracterizare: „Amuzantă, spirituală, de o înaltă inventivitate şi spontaneitate artistică, poezia lui Grigore Vieru destinată copiilor te captivează prin armonia simplităţii aparente şi a complexităţii subtextuale cu implicaţii psihologice semnificative, cu accente de sinteză profunde, uneori dramatice“[129]. Arcadie Suceveanu, el însuşi un talentat autor pentru copii, apreciază că *Albinuţa* nu are doar valoare instructivă, nu se limitează numai la a-l învăţa pe copil literele şi numerele, dar întotdeauna „imaginile şi sentimentele cuprinse în carte poartă în ele o încărcătură morală, în stare să producă în sensibilitatea celor mici adevărate efecte estetice şi educative“[130].

Dintre numeroşii autori care scriu apreciativ despre *Abecedarul* şi *Albinuţa* o consemnare aparte merită Nicolae Mătcaş. Autorul, competent lingvist, fost ministru al învăţământului în anii cei buni ai revoluţiei naţionale, îl încadrează argumentat pe Grigore Vieru între marii pedagogi şi luminători ai neamului, alături de Gh. Asachi, B. P. Hasdeu, V. Alecsandri, I. Creangă, M. Eminescu sau T. Maiorescu: „Înzestrat cu o intuiţie şi cu un har de pedagog înnăscut, calităţi care-şi trag seva din înţelepciunea populară a omului de la coarnele plugului, pedagogul-poet a ştiut să îmbine în modul cel mai armonios posibil elementele de pedagogie populară autohtonă cu rigorile didactice clasice şi ale celei moderne“[131]. Nicolae Mătcaş nu ezită să pună pe acelaşi raft *Abecedarul* şi *Albinuţa* cu *Povăţuitorul copiilor, Metodă nouă de scriere şi citire* de Ion Creangă şi cu *Gramatica românească* de la 1828 a lui Ion Heliade Rădulescu. *Albinuţa* şi-a împlinit cu prisosinţă rolul, reuşind „să le insufle copiilor

de pe malurile tuturor râurilor româneşti că vorbesc una şi aceeaşi limbă – şi cea mai frumoasă de pe pământ-limbă – limba română“[132].

Pentru Iulian Filip, poezia lui Grigore Vieru a marcat întreaga literatură basarabeană a jumătăţii de veac post-belic, o adevărată „risipire pe toate drumurile, pe toate cărăruşele, ca o mreajă delicată în care nimereşti numai-decât“. Scriitorul vorbeşte de „beneficiul tuturor poeţilor după lecţiile poetice realizate de Grigore Vieru prin aceste curse de cuvinte comune, de situaţii mai mult sau mai puţin comune şi răsfrânte în mesaje poetice copleşitoare“[133]. Deja pomenitul George Meniuc[134] („Grigore Vieru nu se complace în căutarea unor zorzoane verbalistice, nu-şi estompează zbuciumul cu «găselniţe» ermetice, nu sfidează vorbirea simplă. El, dimpotrivă, are veneraţie faţă de cuvântul obişnuit, din popor, cuvânt ce demult e cernut prin sita vremii. Numai că el ştie să-i descopere nuanţe proaspete, să-l înzestreze cu o vigoare nouă“), Ion Melniciuc[135] („O condiţie sine qua non a talentului autentic este simplitatea formei de expresie şi greutatea gândului. În poezia lui Grigore Vieru aceste noţiuni sunt îngemănate, ele s-au născut împreună cu bobul în spicul de grâu. Cuvintele vin dintr-un miracol, au ceva magnific în ele“.) ş.a. au lăudat *simplitatea* stilului vierean, şi ea un model pentru generaţii întregi de poeţi.

Andrei Ţurcanu[136], unul dintre criticii şi poeţii cei mai talentaţi ai generaţiei „ochiului al treilea“, a scris despre diverse faţete ale liricii lui Grigore Vieru. Între altele, Andrei Ţurcanu remarcă un fapt important pentru structura intimă a liricii vierene, anume că la el nu e vorba „de o simplă şi rudimentară sinceritate sentimentală, ci de o atitudine gravă, plină de demnitate, faţă de poezie şi de umanitate“. Altfel spus, nimic mai străin poeziei

vierene decât sentimentalismul, ceea ce foarte mulţi comentatori din generaţiile mai noi nu au înţeles sau n-au vrut s-o priceapă, ceea ce-i mai grav. Într-o vreme de festivisme avântate, de lauda zborurilor cosmice, Vieru s-a întors la „izvoare“, la sat, la casa părintească, dovedind „o imunitate deosebită faţă de patosul cosmicist“[137]. Andrei Ţurcanu găseşte un mare curaj în faptul că atunci Vieru s-a orientat spre ethosul naţional, „pe urmele lui Nichita Stănescu“, dar, întâi de toate, pe ale lui Eminescu[138]. Remarcă, de asemenea, conştiinţa artistică a lui Grigore Vieru, ezitarea de a mai publica între volumele *Numele tău* şi *Aproape*, între aceste volume deosebirea fiind dată de năzuinţa spre „esenţializarea universului poetic“[139]: „Curăţate de «zgura» unei contingenţe reprezentative (şi nu întotdeauna semnificativă), aceleaşi teme şi motive poetice alcătuiesc acum un ansamblu armonizat, cu rezonanţe profunde de spaţiu naţional, de cadru spiritualizat. Obiectele au pierdut semnele particulare prin care se identificau şi care le delimitau, biografic ori social-istoric. Nici semnificaţia lor simbolică nu mai este univocă. În consecinţă, capacitatea de concretizare şi de sugestie a imaginii poetice a crescut simţitor“[140]. Vieru aduce şi o nouă viziune asupra poetului-profet, şi ea convenţională pe atunci, el definindu-l şi ca „ascet“, „un singuratic, un izolat, un ostracizat“[141].

Tudor Palladi insistă asupra *tainelor mari* ale creaţiei lui Vieru: Patria, Mama, Iubita. El remarcă meditaţia senină şi tânguioasă, tentaţia sentinţei şi proverbialului. Îl laudă pentru faptul că „N-a scris poeme despre «traiul luminos» de ocupaţie de odinioară. A spus întotdeauna ce gândeşte, cine este şi cum este. A fost întotdeauna egal cu sine, aidoma «clipei» şi «izvorului». A luptat deschis pentru adevărul istoric, pentru limbă, cultură“[142]. Îl con-

sideră şi el neîntrecut în poemele despre mamă şi patrie şi vede în poet un „creator complex“, „unul dintre marii reprezentanţi ai scrisului din acest secol, unul dintre clasicii lui contemporani şi moderni“[143]. Locul său e lângă Al. Mateevici, Constantin Stere şi Ion Druţă. La apariţia vol. *Strigat-am către Tine,* Tudor Palladi mai remarcă faptul că poezia lui Vieru are puterea de a purifica sufletele ca o liturghie sau ca o simfonie beethoveniană, încât „n-are şi puţin probabil să aibă concurenţi în vreo generaţie sau în vreun alt peisaj liric de aici şi de oriunde“[144]. Vieru mai apare ca un „poet distins al clasicităţii şi unităţii organice în latura filozofică şi ludică a construcţiei lirice marcate de însemnul înaltului“. Mai mult, îi recunoaşte geniul („străfulgerări de geniu“) – ceea ce Vieru îşi va refuza! – situându-l pe podiumul de *poet naţional*. Tudor Palladi, dincolo de tonul poate prea encomiastic, e printre puţinii care-l apropie de simplitatea stilistică a lui G. Bacovia. „un aed care scoate «scântei galbene», bacovian vorbind din cuvinte şi în cel mai neaşteptat context, făcând să pălească şi lumina zilei pentru că «crede în cuvinte»“.

Şi Vlad Zbârciog, evocând spectacolul din 15 februarie 2003, dat în cinstea lui Grigore Vieru, cu prilejul lansării volumului *Strigat-am către Tine*, îl vede „cel mai mare poet al neamului nostru“ (referirea e la Basarabia, desigur, căci Vieru s-ar supăra văzându-se pus înaintea lui Eminescu sau a lui Arghezi!). „Prezenţa printre noi a lui Grigore Vieru – adaugă Vlad Zbârciog – este, prin urmare, lucrarea unei raţiuni supreme, care ni l-a trimis în calea vieţii noastre ca pe o binecuvântare, dar şi ca pe o sărbătoare. O sărbătoare de suflet“[145].

Ana Bantoş, o foarte bună cunoscătoare a poeziei româneşti de pe ambele maluri ale Prutului, vorbeşte des-

pre Grigore Vieru ca despre *un poet al candorilor* care străbat toate marile sale teme. Situaţia cea mai originală a poetului pare a fi situarea lui la cumpăna dintre cultura de tip *minor* (în terminologia lui Lucian Blaga) şi aceea de tip *major*, caz aproape unic, graţie tocmai „candorii" fundamentale: „Şi astfel se explică menţinerea sa în albia stilistică a culturii populare, definită de către Lucian Blaga drept condiţie *sine qua non* a culturii majore"[146]. O altă observaţie demnă de semnalat e asimilarea permanentă a chipului iubitei cu acela al mamei: „În poezia sa de dragoste femeia e raportată mereu la chipul mamei, acesta din urmă impulsionând conştientizarea începutului şi sfârşitului vieţii pe pământ"[147].

Într-un capitol dedicat lui Grigore Vieru din lucrarea *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană,* Ana Bantoş cercetează, înaintea lui Mihai Cimpoi, dar după alţii care, însă, numai au enunţat problema, aspecte ale raporturilor liricii vierene cu *sacrul* şi *religiosul.* Consideră că poezia lui Grigore Vieru „se constituie între un proces al regăsirii de sine şi altul al destăinuirii"[148]. Tocmai această *căutare de sine* ar duce la găsirea de „repere sacre", îndeobşte în copilărie, acolo unde le-a căutat şi Lucian Blaga, cum observase, relativ la poetul ardelean, Aron Cotruş: „*Mama, copilul, casa părintească, satul,* la Grigore Vieru sunt unite într-un timp sacru, de început. Totul aici fiind circumscris, apropiat, interiorizat, întors către sine, introvertit, refractar departelui"[149]. Unitatea sub semnul sacrului merge până la identificarea imaginii mamei şi-n piatră, ca o conştiinţă a universului, cum ar fi spus Rudolf Steiner, sau ca „acel somn profund necunoscut omului, amintind de blagiana *lauda somnului*, în care desemnează o stare pură, lipsită de dorinţe, din care ia fiinţă voinţa infailibilă"[150]. O intuiţie remarcabilă

o duce pe autoare către subtilul raport dintre copilărie şi timpul sacru al duminicii: „Copilăria, în creaţia poetului basarabean, nedespărţită de chipul mamei, de casa părintească, de sat, transferă cititorul într-un timp sacru de *duminică*:

> Aici, dacă nu este alb de ninsoare,
> Este alb de duminică.“[151]

Şi: „Semnificaţia religioasă a repausului duminical, amintind că *repausul uman trebuie să aibă ca model pe cel divin,* lucrează, în poezia lui Vieru, în sensul readucerii omului spre cele dumnezeieşti. Într-un timp cu numeroase sărbători, purtând un caracter festivist profanator ce îndeprtau omul de sine însuşi, poetul ne atrage atenţia asupra naturii creştineşti a sărbătorii, delimitate după criteriul apropierii omului de Dumnezeu“[152].

Pe urmele lui Mihai Cimpoi, casa părintească a lui Grigore Vieru este comparată cu „sfânta casă părintească“ a lui Dumitru Matcovschi şi a altor poeţi basarabeni, toate ducând spre acea *imago mundi* despre care vorbea Mircea Eliade, “o icoană a întregului cosmic“[153]. La Vieru, casa părintească, „obiect liric sacru“, cum remarcase şi Eugen Simion, are „semnificaţia unui loc sacru ancorat în duminică“[154]. De aceea, înstrăinarea de casa părintească produce accente tragice, o dramă a „despărţirii de începuturile sacre“.

Cu mult mai puternică e primejdia îndepărtării de sacru la copii (v. poema *Copii rătăciţi prin pământ*), autoarea văzându-i, pe bună dreptate, în ipostază de victime ispăşitoare (*victime émissaire,* a lui René Girard). În consecinţă, întoarcerea la casa părintească şi la mamă înseamnă recuperarea, în plin profan, a sacrului, încât „*Mama*, în poezia lui Grigore Vieru, corespunde omului

integral“[155], imagine pierdută, din nefericire, de către omul modern, după o observaţie a lui Anton Dumitriu[156].

Ludicul (care ar fi putut sau ar putea fi valorificat de postmodernişti, în ce-l priveşte pe Grigore Vieru) este asociat, de asemenea, cu sacrul. Analizele Anei Bantoş sunt edificatoare. De aici spre melosul divin căruia i se închină Vieru prin cântecele sale, nu mai este decât un pas[157].

O altă temă viereană care stă sub semnul sacrului este *smerenia*, asociată întotdeauna la Vieru cu o „ţinută etică“[158]. „Magicul“ ar fi metoda de cunoaştere în ludicul vierean. Alte motive subsumate năzuinţei spre sacru sunt *revărsatul zorilor, roua, lacrima*. Ana Bantoş mai remarcă predominanţa imaginilor feminine, în mijlocul cărora stă cea a *mamei*. Adoptă aprecierea lui Eugen Simion că mama devine la Vieru „icoană statornică în tragedie“, ceea ce l-ar apropia de *jalea* din poezia lui Octavian Goga. *Lacrima* este elementul de incidenţă dintre jalea viereană şi cea din lirica lui Goga: „Venind amândoi dintr-o similară înţelegere, «peste măsură», a «ceea ce este irevocabil şi transuman în fiinţa timpului şi spaţiului», înţelegere specific românească – Octavian Goga, aflat «între colectivitate şi solitudine» (Mircea Popa), şi Grigore Vieru, din perspectiva «singurătăţii bucuroase» «Eugen Simion» – se află, ambii, în căutarea căii de mântuire a neamului“[159]. La amândoi poeţii nu e vorba de o boicotare a istoriei, „ci de regăsirea dureroasă în ea“[160]. Autoarea distinge la Grigore Vieru două forme de *mântuire*: una prin *iubire*, evocând pe aceea a părintelui Zosima din *Fraţii Karamazov*, alta ar fi „tendinţa de transcendere a realului“, coincizând cu descoperirea lui Dumnezeu în ochii măicuţei. Celebrul vers *Mamă, tu eşti Patria mea!* ar marca punctul de trecere „de la metaforele obsedante ale feminităţii la mitul personal al maternităţii“[161].

Sacrificiul matern, intuieşte autoarea, înseamnă la Vieru adevărata revelaţie a divinităţii. Plutirea mamei între ceruri şi pământ (*Făptura mamei*) ar putea fi, ni se sugerează mai mult, *înălţarea mântuitoare isusiacă.* De aceea „în tăcuta suferinţă maternă din poezia lui Grigore Vieru se răsfrânge tragedia seculară a poporului său“[162].

După Mihai Cimpoi şi Mihail Dolgan, Ana Bantoş arată cota cea mai ridicată a înţelegerii poeziei vierene, în critica basarabeană.

Un studiu comparatistic aplicat, pe tema magicului, atinsă, în treacăt, şi de Ana Bantoş, între Grigore Vieru şi Lucian Blaga, ne oferă Veronica Postolache. Autoarea porneşte de la justa distincţie intre *mitic* şi *magic* operată de autorul *Poemelor luminii.* Dacă, bunăoară, floarea-soarelui e un simbol mitic: *Faguri de miere/Întinde tăriei / Floarea-soarelui sfântă (Casa părintească),* magicul se asociază miticului în adresarea: *Alai, lasă-ţi fruntea obosită/pe roua sufletului meu*“. Invocând adecvat lucrarea Patriciei Hidiroglou (*Apa divină şi simbolistica ei*), Veronica Postolache face consideraţii pertinente despre *roua* lui Grigore Vieru, „ca semn al bunăvoinţei divine“. Somnul, la poetul moldovean, are o funcţie magică, apropiindu-se, din acest punct de vedere, de Eminescu. Magică e şi şoptirea numelui în *Cel ce sunt.* Poezia lui Vieru are contingenţe cu sofianicul despre care a scris pagini memorabile acelaşi L. Blaga. „Instaurând prin magia cuvântului poetic, o adevărată «intropatie» cosmică, Grigore Vieru transfigurează principiul matern într-o forţă imensă: *Mama adoarme cu capul/pe tremurul frunzei de poamă./Fierbintea ei respiraţie/roteşte pe cer stelele, luna* (Când sunt eu lângă mama)“[163].

Comentând cartea lui Stelian Gruia, *Poet pe Golgota Basarabiei,* Andrei Hropotinschi e de părere că vol. *Nu-*

mele tău (1968) a constituit marea revoluţie în poezia basarabeană a momentului. Cărţile, ne reaminteşte Hropotinschi, i-au fost citite cu şapte perechi de ochelari, ba găsindu-i printre rânduri un tricolor, ba nişte mustăţi caricate ale tătucului popoarelor, ba „priviri linguşitoare peste Prut“, ba un naţionalism înnăscut (ceea ce era adevărat!), ba dinamită teroristă pentru zidurile Kremlinului şi a întregului regim totalitar. Hropotinschi este printre cei dintâi care surprinde chipul dantesc al lui Grigore Vieru: „Când te uiţi la chipul lui dantesc simţi că are o aură sau, cum se zice astăzi, o carmă. Aureolaţi sunt doar apostolii. Ca să-l facă vulnerabil a fost decretat apostol al neamului“, apoi denigrat. Criticul e de părere că tocmai „vulnerabilitatea“ ţâşnită din sensibilitatea lui unică face din Vieru un om al cetăţii: „Pe Vieru îl poţi răni cu un fir de iarbă, de aceea e mereu atent la tot ce se întâmplă cu noi şi e omniprezent cu replici, luări de atitudine“ etc.[164]

Un critic care s-a ocupat în mod constant, cu profesionalism, de opera lui Grigore Vieru este Ion Ciocanu. Mă voi opri la ultimele lui scrieri despre poet, dat fiind că le rezumă pe anterioarele. Întâmpinând cartea-testament *Strigat-am către Tine,* criticul îşi exprimă îndoiala că Vieru ar putea satisface gusturile moderniştilor şi ale postmoderniştilor. Depinde, acum, de ce fel de modernişti sau postmodernişti este vorba, fiindcă nu e de gândit, în ecuaţia lui Ion Ciocanu, decât la cârcotaşii îndoctrinaţi politico-ideologic şi care deja l-au agresat pe Vieru în felurite moduri.

Ca pentru a-i contracara pe cei vizaţi, Ion Ciocanu se grăbeşte să demonstreze că „simplitatea“ liricii lui Grigore Vieru este una „complexă“, iar autorul e o mărturie paradigmatică de cum poezia ancorată în tradiţie poate

să fie cât se îngăduie de modernă. Îndeobşte ciclurile *Făgăduindu-mă iubirii* şi *Pod peste lacrimi* aduc „confirmarea deplină a modernităţii autentice a tradiţionalismului, ca în cazul oricărui scriitor valoros“[165].

Demonstraţia că Grigore Vieru a produs o „revoluţie“ în lirica basarabeană postbelică o face Ion Ciocanu în studii „aşezate“ precum cel din volumul *Literatura română*. În literatura pentru copii, a pus capăt „istorioarelor anoste, plictisitoare despre prietenia copiilor de diferite naţionalităţi, despre necesitatea de a-şi iubi «fierbinte» patria sovietică de necuprins“, a pus capăt „lozincilor rimate“ şi „altor surogate care constituiau până atunci «literatura moldovenească pentru copii»“[166], aşezând în loc „adevăruri în imagini aparent simple, adânc simţite şi uşor memorabile“ graţie umorului şi Semnificaţiilor etice adânci“[167]. Noutatea a venit de acolo că, în chip firesc, copii, la vârsta lor, erau chemaţi să-şi iubească mama, limba maternă, plaiul natal, având în sprijin, la nivel poetic, un discurs „simplu“, cu un stil oral şi capivant, cu finaluri-surpriză şi poante sprintene. Versuri precum cele din *Frumoasă-i limba noastră* căpătau o pondere impresionantă în „toiul rusificării acerbe a românilor basarabeni, nemaivorbind de oprimarea până aproape de desfiinţare a limbii băştinaşilor din Transnistria şi din Bucovina“. Aşa se explică succesul extraordinar al liricii lui Grigore Vieru, cea care va veni după 1968, pe solul fertil al poeziei pentru copii. Schimbarea de „canon“ s-a produs prin „sacralizarea“ unor teme până atunci marginalizate. E o diferenţă enormă între „patria sovietică“ a lui Emilian Bucov din *Dezrobirea* („Patrie sovietică –/ nemărginire/de de munţi, de ape, de câmpii,/cum să cuprind/în cuvântul *iubire/*noianul de-ndrăgostit,/bucuria de fiu“) şi memorabila „declaraţie“ viereană

Mamă, tu eşti Patria mea! Trebuie înţeles că poezia lui Grigore Vieru despre mamă „avea o misiune şi un efect revoluţionar“[168]. O misiune cu atât mai grea, cu cât poetul trebuia să fie „de fiecare dată original, nou, surprinzător nu numai ca «idee», dar şi în expresie“[169]. Aceeaşi piatră de încercare şi cu *limba maternă*, culmea reuşitei artistice fiind considerată *În limba ta*: „Fiecare îşi iubeşte mama nu pentru că e mai bună, mai frumoasă, mai harnică decât mama altui om, ci pentru că e a sa. La fel şi limba e mai bogată, mai sonoră, mai dulce, pentru că e a *noastră* şi noi *numai prin ea* suntem noi“[170]. Grigore Vieru a avut bunul instinct de a cânta valorile perene: „Cu excepţia câtorva scrieri despre Lenin, dintre care una scrisă – cu siguranţă – la sugestia editorilor, el şi-a păstrat mereu demnitatea şi verticalitatea. Şi le-a păstrat, îndreptându-şi atenţia spre… Eminescu“. Astfel, Ion Ciocanu subliniază rolul capital pe care l-a avut Eminescu în literatura basarabeană, în general, şi în cea a lui Vieru, în particular. Poema *Legământ* stă mărturie a acestei orientări după *steaua polară* a liricii româneşti.

Ion Ciocanu sesizează şi noutatea unei poeme timpurii ca *Formular*, tehnică de parodiere tăioasă a dialogurilor cu securiştii înainte de plecarea în străinătate. Desigur, nu e numai atât. Novatoare a fost şi lirica erotică. *Pădure, verde pădure*, de exemplu, „dă expresie desăvârşită unor parabole ingenios gândite şi incitante prin mesaj“[171]. O altă temă generoasă a liricii vierene este cea antirăzboinică. Dar meritul său e că a avut abilitatea de a nu prezenta războiul din anii 1941–1945 din perspectiva a ceea ce s-a numit „marele război de apărare a patriei sovietice“.

Consideraţii pertinente, rod al acumulărilor sigure, face criticul şi despre stilul poeziei lui Vieru, sub aspect

prozodic, alegoric, mitic etc. Iată originalitatea parabolei din *Harpa*: „Aici…, mama nu vine, şi s-ar părea că rămâne indiferentă faţă de necazurile fiului. Însă ea este şi de data aceasta alături de fiu: nu venind să-i aline durerile ori să-l salveze, ci pomenindu-se frământată de sentimente măcinătoare şi de gânduri negre, pe care poetul le exprimă plastic şi memorabil în final. Puterea de influenţă a poeziei *Harpa* creşte enorm graţie mai cu seamă finalului, fiind compus dintr-un detaliu de o sugestivitate uluitoare („Când mă trezisem ca din vise,/ Văzui c-o strună-ncărunţise“). Acest detaliu este zguduitor prin semnificaţia sa etică: încărunţirea bruscă atestă o mare îngrijorare a mamei pentru fiu, spaima încercată de ea în clipa cumpenei întâmplate lui“[172].

Ion Ciocanu crede că simplitatea liricii lui Vieru este doar aparentă, în realitate ea ascunzând un rafinat ermetism. În consecinţă, el propune „decriptări“ pentru poeme ca *Metafora, Cămăşile, Război, Nu am, moarte, cu tine nimic…, Eu sunt* ş.a.

În fine „revoluţia“ liricii vierene se extinde şi asupra „cântecului de estradă din stânga Prutului“, graţie armoniei şi cantabilităţii versurilor, care au înlesnit creaţii muzicale şi interpretări unor artişti ca Doina şi Ion Aldea-Teodorovici, Anastasia Lazariuc, Valentina Cojocaru, Silvia Grigore, Iurie Sadovnic, Iulia Ţibulschi ş.a. Fără a propune interpretări critice spectaculoase, Ion Ciocanu se dovedeşte acelaşi spirit sintetizator, iubitor de achziţii sigure şi durabile.

Tatiana Botnaru ne-a atras atenţia, pentru rosturile acestui studiu, asupra predispoziţiilor heliotropice ale imaginarului poetic vierean: „G. Vieru corelează elementele vegetale cu aştrii cereşti şi creează o atmosferă de luminozitate, din substraturile căreia s-a desprins o serie

de imagini simbolice“[173]. Tot această autoare s-a concentrat asupra raporturilor poeziei lui Vieru cu folclorul[174].

O altă universitară, Elena Ţau, a studiat originalitatea montajului compoziţional în lirica lui Vieru, ajungând la concluzii de felul acesteia: „Cert e că în urzeala versului lui G. Vieru se impregnează din abundenţă sensuri latente, care implică adâncire euristică şi culoare stilistică personală. Aceasta nu fără concursul lucrăturii compoziţionale. Finalitatea aranjamentelor şi angrenărilor lui predilecte, de o simplitate şi armonie desăvârşite, o identifică corelările imprevizibile de adâncime, care implică, pe de o pare, condensare, iar, pe de altă parte, străluminare expresă a chintesenţei. Structurile autorului, codificând fecund, în acelaşi timp fac transparent miezul cifrurilor, cum e, bunăoară, în *Izvorul mamei*. Spectrul sugestiilor şi semnificaţiilor este determinat aici de un montaj fragil şi precis al câtorva lanţuri figurative paralele aşezate concentric pe un pivot anaforic. Simetria dislocărilor demarchează fiecare pereche de versuri, încondeiază elementele semnificative, punându-le în raporturi de concordanţă ce înlesnesc descifrări expeditive“[175].

După Mihai Cimpoi, un studiu substanţial despre poetica lui Grigore Vieru a publicat Alexandru Burlacu. El porneşte de la observaţia neaderenţei scriitorului la mode. Lirica lui e organicistă, în sensul poeziei *multului* şi aici ar fi „chintesenţa poeticii sale“[176]. Alexandru Burlacu pare a fi cel dintâi, dacă nu cumva şi singurul, care sesizează caracterul de *artă poetică* a poemei *Făptura mamei,* deschizătoare a câtorva volume. De altfel, în ediţiile „definitive“ recente poezia a devenit cea mai importantă artă poetică a lui Vieru. Totuşi, criticul consideră că veritabila „artă poetică“ viereană se conturează în

volumul *Numele tău, numele* însemnând „ieşirea din anonimat“, adică „din provincie“, când Grig Vieru devine Grigore Vieru, autodefinindu-se:

Noros şi clar ca o amiază,
Eu sunt poetu-acestui neam.

Poetul-profet apare ca sculptor, plugar, pasăre, lăutar, tânăr Dumnezeu, fântânar, poezie, cuvânt, doină, lumină. De atunci „Eu sunt ploaie. Printre pietre/mă cobor adânc sub lut,/caut pe Ioana Petre,/pe toţi cari m-au început“ etc. (*Străbune inele*). Oscilarea între tentaţia orfică, a poetului pur, şi mesianism ar constitui cele două dimensiuni fundamentale ale personalităţii lui Grigore Vieru[177]. Preluându-l pe Nicole Balotă, criticul aminteşte că Rilke şi Claudel sunt prototipii care au născuit exclusiv a fi Orfeu. E o aspiraţie şi a lui Grigore Vieru, mărturisită: „De fapt,/nici nu sunt om,/ci pur şi simplu/poezie“. Acesta e omul-poezie, omul-cântec. E şi un dialog aici cu predecesorii Eminescu, Blaga, Arghezi, Nichita Stănescu ş.a., „dialogul *rădăcinii de foc* cu marii înaintaşi“ şi cu toţi cei cărora le dedică poezii. Orfismul este elementul său, ca în cazul lui Eminescu, cel din *Memento mori* şi din *Gemenii.* Cea mai puternică ipostază orfică ar fi *Ars poetica* din vol. *Fiindcă iubesc* (1980), unde poetul „rămâne un Orfeu în luptă cu moartea“[178]. În acelaşi sens interpretează *Harpa.* Cântecele lui sunt *rugăciuni pentru ploaie* (*Aer verde, matern*).

Grigore Vieru este un poet în progres estetic continuu (ceea ce, vom vedea, îl diferenţiază iarăşi de Bacovia) şi, deopotrivă, un sintetizator: „G. Vieru nu a devenit dintr-o dată mare. El a evoluat o dată cu artele sale poetice, şi-a afirmat originalitatea pornind de la temeliile propuse de T. Arghezi, L. Blaga, G. Bacovia. Ideile formu-

late de G. Vieru nu sunt noi. De regulă, creatorul realizează în artele sale poetice o sinteză originală a unor idei cu mare circulaţie în epocă“[179]. (Asta ar mai trebui şi demonstrată!).

Finalmente, criticul adoptă părerea lui Eugen Simion, care susţinuse că orfismul vierean „evoluează hotărât spre un statut al poetului tribun, spre un mesianism naţional pe care, în condiţii normale, lirismul pur îl evită“[180].

Mihail Dolgan s-a dovedit a fi un concurent serios, cel puţin cantitativ, al lui Mihai Cimpoi, privitor la exegeza operei lui Grigore Vieru. De altfel, este şi autorul unei micromonografii de 78 p. despre receptarea poeziei vierene în şcoală[181]. Aceasta precedă cu un an monografia a doua a lui Mihai Cimpoi. Multe dintre articolele mai vechi ale lui Mihai Dolgan se referă, totuşi, la teme convenţionale, la modă, în lirica lui Vieru, precum atitudinea antirăzboinică, idealurile umaniste etc., dar se preocupă şi de literatura pentru copii sau de temele cu adevărat reprezentative ca imaginea *mamei*, drama Basarabiei ş.a. Dar cred că studiul cel mai important al lui Mihail Dolgan despre poet este *Dialogismul discursului liric al lui Grigore Vieru,* publicat în volumul *Literatura română postbelică*. Într-adevăr, poezia lui Grigore Vieru este *colocvială*, iar nu monologală, ca în cazul majorităţii liricilor. S-ar putea să fie particularitatea cea mai pregnantă a tipului de modernitate cultivat de Vieru. Comunicarea dialogală a dat rezultate excepţionale în romanul polifonic al lui Dostoievski, analizat ca atare într-o carte celebră de Mihail Bahtin. Nu e vorba de banala utilizare a dialogului, ca mod de expunere, prezent la mai toţi prozatorii, ci de un mod de existenţă, care vizează, aşadar, ontologicul. „Când dialogul se sfârşeşte, se sfârşeşte totul“, spune Bahtin în *Problemele poeticii lui Dostoievski.*

La marele prozator rus, efectul stilistic este polifonia romanescă, în acelaşi roman. Mihail Dolgan ne asigură că şi poezia lui Grigore Vieru e *polifonică*. La începutul anilor ‘80 invocam exemplul lui Dostoievski spre a demonstra cazul rarisim al prezenţei polifonismului în *Luceafărul,* în special, şi în poezia eminesciană, în general. Vizam şi izvorul acestui polifonism, pe care, altminteri, nu-l ignoră nici Mihail Bahtin (Dar asupra chestiunii voi reveni). Cert e că poezia lui Grigore Vieru nu are amploarea şi vigoarea polifonismului dostoievskian şi al celui eminescian. Şi asta, probabil, din pricină că la nivelul unui singur poem dialogicul nu devine polifonic, fenomenul petrecându-se, în schimb, la nivelul *întregii opere*. E un fapt constatat, în ultimă instanţă şi de Mihail Dolgan. Grigore Vieru şi-a cunoscut, se pare, din timp respiraţia scurtă a tonusului orfic şi de aici năzuinţa lui mallarmeană de a scrie o singură CARTE, variaţiuni pe aceeaşi temă, amplificate periodic. Corelaţia cu Cartea Unică a lui Mallarmé nu-i scapă nici lui Mihail Dolgan. Visul vierean datează de pe la începutul anilor ‘70. Interesant că poetul s-a străduit să-şi compenseze tonusul vital scăzut, la nivel de poem, printr-o extraordinară diversitate dialogică, la nivel de operă. Mihail Dolgan chiar face un fel de inventar: „Formele dialogului liric cultivate de G. Vieru sunt de o copleşitoare diversitate: dialog parţial sau total, dialog-conversaţie, dialog-adresare sau dialog-replică, dialog-interogaţie sau dialog-elogiu, dialog polemică sau dialog diatribă ş.a.m.d. Cu cine dialoghează poetul? Cu oricine şi cu orice, cu toate şi cu tot, începând cu Dumnezeu şi terminând cu moartea, începând cu firul de iarbă şi terminând cu firul de stea. Indiscutabil, locul central în dezbaterile lirice sub formă de dialog îl ocupă *mama, iubita* şi *copilul.* Aproape toate poeziile consacrate mamei

sunt construite din dialoguri directe sau indirecte, din vocative şi monologuri cu adresă, din spovedanii şi invocări, cu scopul de a topi orice distanţă dintre mamă şi fecior, de a intimiza şi a face mai vie imaginea aceleia care întruchipează întreţinătoarea de fiinţă românească“[182]. Urmează exemplele de rigoare ale dialogismului celor trei protagonişti lirici: *mama, iubita, copilul*, dar şi cu un al patrulea, care – iarăşi element de modernitate – este cititorul însuşi[183]. Efectele artistice: „Aproape toate dialogurile pe care le înscenează G. Vieru «lucrează» cu eficacitate la generarea unui lirism dramatico-spectacular de maximă concentraţie afectiv-ideatică şi de un copleşitor efect sugestiv, psihologic, estetic“[184]. Se întreabă criticul ce câştigă „în plan literar-artistic lirica lui G. Vieru“ din comunicarea dialogică? Mai întâi, cercetează izvoalele acestui dialogism: primul ar fi de „sorginte psihologico-autobiografică“, venind din „singurătatea înspăimântătoare“, cum o califică chiar poetul, în interviul din 1974 luat de Serafim Saka: „Versurile mele pentru copii vin de departe, vin din marea singurătate. Şi nu numai cele pentru copii“[185]. Al doilea izvor ar fi lirica noastră populară, îndeobşte cea pentru copii. În fine, nevoia dialogică stă în condiţia literaturii moderne şi criticul ia în sprijin mărturii din Eugen Ionescu şi, mai ales, poezia lui Alain Bosquet, cel care şi mărturisea, de altfel: „Eu scriu ca să nu fiu singur“, mărturie „copiată“ parcă după Grigore Vieru, iar afirmaţia nu pare a fi chiar gratuită. Deocamdată, să urmărim firul arguţiei: „Uneori G. Vieru dă prioritate întrebărilor, alteori pune în capul mesei numai răspunsurile-cheie, şi într-un caz şi în altul lazerul (sic!) gândirii lui străbătând esenţa esenţelor“[186]. De aici marea concentrare „ideatică şi imagistică“ pe care criticul mărturiseşte a o mai fi întâlnit doar în celebra

Antologie de poezie populară realizată de Lucian Blaga. Şi el remarcă schimbarea de ton şi de structură în cărţile de după 1989, poetul evoluând spre un discurs militant, polemic, ironic, pamfletar, publicistic, incisiv[187].

În partea a treia a studiului, revine la comparaţia cu Alain Bosquet, foarte frapantă: „Dialogismul acestuia este „mai polifonic" (polidialogul) manifestându-se la nivelul unei singure poezii (lecţia necunoscută a lui Eminescu?). chiar şi temele sunt aproximativ aceleaşi cu ale lui Vieru. Poema din 1984 a lui Bosquet *Unde e pâinea?* Seamănă izbitor cu celebrul *Formular* vierean. Mihail Dolgan crede că e vorba de vădite influenţe tacite. Se ştie că poezia *Formular* a avut ecou, la vremea ei, în Franţa, Finlanda, Bulgaria, Germania, Rusia şi în republicile unionale. Mai mult, Alain Bosquet a tradus din poezia românească în franceză, dar şi din poezia din fostele republici sovietice, cunoscând lirica lui Grigore Vieru. Iată o revelaţie care ar putea schimba radical imaginea unui Vieru anacronic, „tradiţionalist", „sămănătorist", când, în realitate, el a inovat în lirica modernă, producând schimbări de paradigmă şi în alte spaţii, cu ceea ce puţini poeţi români s-ar putea lăuda, chiar şi cei mai mari decât Vieru, ei rămânând necunoscuţi în exterior la vremea impunerii lor în poezia naţională.

Un alt studiu al lui Mihail Dolgan care merită a fi semnalat este *Grigore Vieru: lucrarea în cuvânt*. Focalizarea poeziei moderne pe *cuvânt* vine de la simbolismul lui Rimbaud şi al lui Mallarmé. De altfel, se reia şi ideea Cărţii Unice a lui Mallarmé, aceeaşi cu obsesia lui Vieru. În interviul din 1974, publicat de Saka şi într-un volum, doi ani mai târziu, Vieru zicea: „Eu visez să las după mine o singură carte, dar arată adânc şi semănată bine…" Când a publicat, în 1988, la Bucureşti, *Rădăcina de foc*,

îi îndruma pe cititori şi pe critici să găsească acea Carte aici: „Dacă viitorul, care este supremul judecător, mă va lua în seamă, l-aş ruga să mă caute în acest volum“[188]. (Totuşi, trebuie spus că Vieru nu face nicăieri referinţă la ideea Cărţii lui Mallarmé, ceea ce ar trebui să ne pună pe gânduri şi să vedem dacă nu cumva poetul basarabean concepe cu totul altfel Cartea Unică! Gândul ne duce mai degrabă la Cartea aşa cum a conceput-o Eminescu şi trimiterea directă e în admirabila poezie *Legământ*. Aşadar, există o viziune românească a Cărţii Totale şi asupra ei ar trebui să ne concentrăm atenţia, evident, prin comparaţie cu a lui Mallarmé. Oare ea nu revine şi la Tudor Arghezi, cel care nu s-a grăbit deloc să debuteze în volum, ca de altfel nici Eminescu?). Când a apărut în colecţia „Biblioteca de aur“ a Editurii *Litera Internaţional* volumul antologic *Strigat-am către Tine*, Grigore Vieru a putut spune că a ajuns la un alt nivel al Cărţii sale. Din păcate, Mihail Dolgan abandonează tema Cărţii Unice, enunţând-o doar.

Reia, în schimb, problema structurii dialogale a liricii lui Vieru, de astă dată invocând şi un alt poet modern european, Federico García Lorca. Îşi extinde cercetarea şi asupra altor categorii lirice vierene: *sacrul* şi *sublimul*, frumuseţi pe care poetul „ştie să ni le facă un bun de duminică al propriului suflet“[189]. Atribuie liricii vierene şi *misterul* teoretizat de Blaga[190]. Mai remarcă arta subtilă, savantă, geometrizantă chiar: „G. Vieru posedă o gândire artistică subtilă, sobră şi nuanţată, o tehnică lirică de mare virtuozitate, un dezvoltat simţ al compoziţiei, al întregului constituit din părţi riguros geometrizate“[191]. Instrumentele cele mai des uzitate sunt: repetiţii, enumerări, gradaţii, paralelisme, anafore, epifore, laitmotive, refrene, opoziţii, paradoxuri, formule obsedante[192].

Toate ar fi, crede Mihail Dolgan, de natură folclorică. În unele poezii, centrul încărcăturii emotive se bazează pe un singur verb, ca în *Steaua mamei*, unde *a arde* are o triplă recurenţă. O altă modalitate preferată este „construirea unor poezii numai din suite de comparaţii, asociaţii sau analogii“ (*Cu viaţa, cu dorul, Liniştea*).

Mihail Dolgan a revenit recent asupra operei lui Grigore Vieru, cu prilejul ultimului volum antologic al poetului, scriind un masiv serial în cinci episoade[193], tipărit de *Literatura şi arta*. Dincolo de unele reluări şi potenţări ale unor puncte de vedere mai vechi se mai pot reţine şi alte aspecte. Coroborează, de exemplu, *strigătul* din titlul ultimului volum cu celebrul *Ţipăt* al expresionistului *avant la lettre* Edvard Munch, care nu este, totuşi, pictor german, ci norvegian. Adevărul e că nu poate fi vorba aici de un comparatism de echivalare, ci unul de *diferenţiere*, căci Vieru reprezintă o cu totul altă etapă a spiritului european modern. Din păcate, Mihail Dolgan enunţă iarăşi o temă ispititoare pe care o lasă în „coadă de peşte“.

Supune apoi discuţiei arhitectonica noului volum, relevând grija lui Vieru pentru construcţia Cărţii. Are prilejul să facă un bilanţ al evoluţiei Cărţii Unice vierene, fără a schimba optica mai veche. Urmează, însă, o obiecţie care mi se pare validabilă. Examinând cele cinci compartimente ale volumului *Strigat-am către Tine*, sesizează că poetul a optat, lăsându-se sub influenţa criticilor săi, pentru un criteriu tematic. Toţi criticii importanţi au bătut acelaşi drum. Dă exemple autorii de cărţi, Stelian Gruia, Fănuş Băileşteanu şi Mihai Cimpoi. Mai mult, şi el, în micromonografia din 1984, a procedat la fel. Ar fi aici „o leneşă inerţie“ a unei critici de tip secvenţial, dispusă a-l înţelege pe poet „pe bucăţele“, în

vreme ce Vieru nu şi-a separat temele, dimpotrivă are un gust binecunoscut al *amestecului*, aluzie trimiţândă la versurile binecunoscute: „M-am amestecat cu cântul/ Ca mormântul cu pământul“ etc. Ulterior monografiei din 1984, a încercat să depăşească fragmentarismul critic. În acest spirit a scris studiul despre structura dialogică a liricii lui Vieru. (Totuşi, să nu uităm, şi Mihai Cimpoi căuta elementul unificator al universului vierean dincolo de segmentarea tematică, în ceea ce a numit *estetica preaplinului*). Mihail Dolgan găseşte coerenţa în *dialogism*. Ceea ce atestă complexitatea operei vierene. Domnia sa ar dori, însă, ca această viziune congruentă cu estetica viereană să se regăsească şi în construcţia Cărţii. El ar imagina o ediţie „amestecată“, care să se deschidă „cu o poezie pentru copii (de ce nu?) sau cu una de definire a eului liric personal, apoi cu o poezie despre mamă (evident, se referă la continuări, nu la perpetue deschideri, n.n.), apoi cu una despre limbă“, urmând câte o poemă de dragoste, civică, polemică, de replică, de crez cetăţenesc, iar printre ele aforisme şi confesiuni, după care – o reluare inversă, până s-ar epuiza toate poemele antologabile, pentru ca la sfârşit să se găsească *Făptura mamei*. Se întreabă nedumirit de ce Vieru acceptă o asemenea structură tematică? Pentru poezii ca *Formular, Cămăşile, Un secol grăbit, Legământ, În limba ta* etc. există vreun criteriu tematic adecvat? Îl invocă şi pe Liviu Damian care a protestat şi el împotriva închistărilor tematice. În ce-l priveşte, a avut îndoieli asupra acestui criteriu încă din 1976[194]. De altfel, obiecţia a fost reluată şi în monografie: *mama* nu e o temă restrictivă, la Vieru, ca şi „mitul solar al existenţei omului în timp, spaţiu şi istorie. Scriind despre mamă, G. Vieru scrie despre tot ce e legat organic de mamă; cugetând asupra mamei, el cugetă şi asupra

adevărurilor primordiale dintotdeauna ale vieţii şi Naturii, mama fiind, în ultmă instanţă simbolul totalizator al omeniei supreme şi al dăruirii totale înaltelor rosturi pământeşti“[195].

Bănuieşte, şi nu fără temei, că tematismul fragmentarist a deformat, în mare măsură, şi receptarea lui Vieru în critica din România. Un exemplu i se pare articolul de dicţionar semnat de Al. Cistelecan[196]. Cred, însă, că imaginea deformatoare a lui Cistelecan nu pleacă de la „viciul“ tratării tematice a liricii lui Vieru, ci e vorba de „canonul“ postmodernist, animat chiar de o anume „bunăvoinţă“, de vreme ce autorul a fost inclus în dicţionar! În concluzie nu cred că trebuie să-i reproşăm lui Grigore Vieru că a optat pentru „criteriul tematic“ în construirea Cărţii sale. De altfel, dacă ne gândim bine, cele cinci părţi ale volumului nu sunt restrictive tematic. *Făgăduindu-mă iubirii.* Cărei iubiri? ne putem întreba, căci aici stau şi *Legământ,* şi *Casa mea,* şi *Lucian Blaga*, şi *Pădure, verde pădure*. În *Sângele crucii* (sociale), am găsit şi un *Cântec de iubire.* Nu mai vorbesc de *Pod peste lacrimi,* unde criteriul tematic nu există, singurul element unificator fiind noţiunea de *dedicaţie.* Diversitatea tematică a acestei secţiuni este o evidenţă. La fel în *Mişcarea în infinit*, aforismele având în comun doar genul, nu şi tematica. Acelaşi criteriu şi în ultima parte, şi ea diversă tematic, dar care oglindeşte o latură specială a personalităţii lui Vieru, aceea de compozitor, în primul rând. Pe de altă parte, un „amestec“ editorial precum acela propus de Mihail Dolgan mă tem că ar putea duce la un talmeş-balmeş. Aşadar, treaba e a criticilor să descâlcească obsesiile şi constantele ontologice şi stilistice ale operei lui Grigore Vieru.

În episodul al treilea, se reia chestiunea structurii dialogale a liricii vierene, pentru ca în al patrulea să-l raporteze pe poet la curentele, módele şi modélele literare. Se postează ferm împotriva oricărei etichetări, respingând chiar şi formulele mai sofisticate precum *supreba modernitate a tradiţionalului, modernist tradiţional, chiar tradiţionalist postmodern,* unele emise de Ion Ciocanu sau de Mihai Cimpoi. Adoptă spusa lui Picasso: „Iau ce-mi trebuie de unde găsesc, exceptând propriile mele opere", în sensul că nu imită modele, şcoli şi curente. Dă o întreagă listă de *isme* şi de autori care l-ar fi influenţat pe Vieru. Mai ales criticii din Ţară (dar nici basarabenii nu s-au lăsat mai prejos) i-au găsit zeci de modele. În realitate, se poate vorbi de un *model vierean* de poezie, ceea ce este adevărat. (Problema aceasta a modelelor este, totuşi, delicată. Criticii înclină să reducă toate la ceea ce ştiu ei mai mult sau mai puţin temeinic. Este ceea ce am numit, în cartea mea despre Bacovia, „complexele de cultură" sub stăpânirea cărora stau cei mai mulţi interpreţi de literatură!).

Ultimul episod se opreşte la „statutul estetic al *dedicaţiilor".* Criticul se referă la cele 154 de poezii cu dedicaţii din antologie, din secţiunea *Pod peste lacrimi.* Generozitatea lui este unică, în atare privinţă. Unii o consideră o slăbiciune a ultimului Grigore Vieru. Mihail Dolgan încearcă să găsească motivaţia scrierii lor în salvarea de singurătatea resimţită în copilărie. În interviuri, Vieru îşi enumeră prietenii „cu satisfacţie de copil", motivând: „Dacă n-ar fi fost oamenii de bună-credinţă din Basarabia şi din România, mă prăbuşeam de mult în infernul din care vin"[197]. Dedicaţiile, apreciază corect Mihail Dolgan, nu sunt laude, „mângâieri pe cap", ci poeme de sine stătătoare, dincolo de ocazional, integrându-se în marea

lui operă. Unii dintre „dedicaţi“, consideră criticul, nu şi-ar merita cinstea acordată de poet. Aceia îl ignoră sau scriu nedrept despre el. Un exemplu ar fi istoricul literar Ion Rotaru sau amintitul deja Al. Cistelecan. Capitolul dedicat lui Vieru în *O istorie a literaturii române,* vol. 5, trezeşte obiecţii, chiar dacă Ion Rotaru a revenit în articolul *Carte frumoasă, cinste cui te-a scris* (2003).

Antologia *Strgat-am către Tine* cuprinde două prefeţe. În serialul său, Mihail Dolgan o găseşte pe cea semnată de Mihai Cimpoi (*Grigore Vieru şi timpul originar*) prea „savantă“ pentru cititorul de rând. A doua, cu mult mai „umană“, aparţine lui Andrei Strâmbeanu. Ele se completează în chip fericit. Într-adevăr, prefaţa lui Andrei Strâmbeanu (*Poetul ca trandafirul…*) este un fel de portret psihologic, parcă în completarea celui început de Spiridon Vangheli, pe care deja l-am discutat. Conceput dintr-o înşiruire de fragmente, textul lui Andrei Strâmbeanu este, probabil, cel mai viu portret de până azi al lui Grigore Vieru. Scriitorul beneficiază din plin din faptul că nu este critic de meserie. El începe prin a compara debutul mediocru al lui Vieru cu debutul la fel de prost al lordului Byron. Asta nu i-a împiedicat să devină amândoi poeţi naţionali. Poeziile din almanahul literar *Muguri*, de la începutul anilor ‘50, pe vremea când tocmai intrase student la Institutul Pedagogic „Ion Creangă“, sunt de o stângăcie dezamăgitoare. Atunci l-a cunoscut Andrei Strâmbeanu pe „Grig“. Iată cum şi-l aminteşte: „Grig era un tânăr zvelt şi frumos. Mereu tras la faţă şi palid, avea o frumuseţe (o are şi astăzi) originală, desenată parcă de un pictor, o frumuseţe care se memorizează dintr-o dată şi pentru totdeauna. Era timid şi fin, ca un descendent dintr-o familie de nobili scăpătaţi. Avea ochi de culoare albastră-cenuşie, întrebători, fruntea înaltă,

părul negru, bogat şi cârlionţat. La auzul unor expresii vulgare, imediat roşea şi-i transpira nasul. Transpiraţia o ştergea cu mâna goală. Fără batistă“[198]. De ce fără batistă? Nu poate decât să-l confirme pe Spiridon Vangheli, care sublinia firea „distrată“ a poetului. Şi azi o face la fel, deşi doamna Raisa îi pune zilnic câte două batiste în buzunare, pe care, însă, poetul nu le poate găsi niciodată: „Pe când era adolescent la fel nu putea găsi batista dată de maică-sa, răposata mătuşa Dochiţa, care îl iubea ca pe ochii din cap, fiindcă îl avea numai pe dânsul. Vieru, ca toţi poeţii adevăraţi, e distrat. Totul uită, totul pierde, fiindcă e preocupat numai de poezie. Circulă adevărate legende despre dânsul. Poezia însă n-o pierde niciodată. Nu a pierdut încă nici o idee, nici o metaforă, nici o imagine, nici o comparaţie, nici o lacrimă – după propriile afirmaţii, el scrie cu lacrimi, nu cu cerneală – şi, paradoxal, nu uită nici un duşman real sau imaginar“[199].

Lui Vieru, vremea poeziei i-a sosit o dată cu *Hultanul*, poezie inclusă, apoi, în volumul de debut *Alarma* (1957). *Hultanul* a avut un impact extraordinar printre copii, în mijlocul acelor bucăţi „cazone, didactice, sforăitoare, mincinoase, pentru copiii sovietici de pe atunci, care în loc să se joace, erau obligaţi să vâneze spioni americani, să culeagă spice ca să se îmbogăţească şi mai tare foarte bogata ţară sovietică“[200]. Atunci i-a venit lui Vieru ideea de a-şi creşte viitorii cititori de azi. „Cartea sa *Albinuţa* a plăcut atât de mult copiilor încât fiică-mea avea o *Albinuţă* de citit. Una de dormit, şi altele de dăruit prietenelor ei“[201]. Colegii de breaslă nu vor să-l ierte nici azi pentru intuiţia lui genială. Se tot întreabă de ce se dă aşa de mare Grigore Vieru? Doar nu e mai mare decât dânşii! Versurile din *Hultanul* au făcut ca până şi versurile despre

Lenin ale poetului să fie suspectate ca „diversiune ideologică“. Lucinschi, pe atunci ideologul principal al Partidului Comunist din Moldova, îi eticheta poeziile „sliu-neavîe stihi“ („versuri băloase“), iar *Curcubeul* devenise o „crimă“ care ar fi trebuit să-l ducă în Siberia. După 1989, mai nimic nu s-a schimbat în atitudinea oficială faţă de Grigore Vieru. În anul de graţie 2002, cântecul *Basarabia*, cu muzica lui Petre Teodorovici, este interzis. De aceea, e un miracol cum de „Plăpândul, bătutul de vânt ca o trestie Grigore Vieru s-a dovedit a avea un caracter de cremene, din care sar scântei când îl atingi. S-a dovedit a fi un aeroplan autentic (aluzie tot la *Hultanul!,* n.n.), ultramodern (nu modernist, nici postmodernist) cu motoare de mii şi mii de copii putere“[202].

De la următoarea observaţie începe disocierea între poet şi publicist: „Vieru ar fi trecut, poate, ca un sfânt în istoria literaturii române, dacă nu ar fi fost publicist“[203]. Constată că Vieru a început să polemizeze cu puterea sovietică de pe la începutul lui 1970. El era singurul dintre scriitori care mergea de Crăciun să-i colinde pe colegi, iar de Paşte să le spună „Hristos a înviat!“ Voia să-i înveţe pe copii că suntem creştini, adică români, şi el începuse nu numai prin venerarea limbii *românizarea* Basarabiei. La 16 mai 1987, l-a făcut pe Andrei Lupan să plângă, strigându-i de la tribuna Uniunii Scriitorilor: „Destul, omule! Destul mi-ai întunecat copilăria şi adolescenţa mie şi copiilor mei cu *Lumina* dumitale mincinoasă. Scoateţi-o din manuale şi puneţi în loc ce aveţi mai bun, că aveţi!“ E uimit cum de plăpândul s-a pus pe arţag în repetate rânduri, lăsând în unele articole să-i scape „epitete jignitoare la adresa anumitor personalităţi politice, artistice“, pe care le regretă mai apoi. Odată, KGB-ul i-a trimis un provocator la restaurantul

„Moldova“, care a vrut să-i scuipe în mâncare. Poetul a luat strachina cu borş fierbinte şi i-a trântit-o kaghebistului în cap. Aceiaşi kaghebişti, având şi ei mamă acasă, s-au lăsat păcăliţi de versul „Mamă,/Tu eşti patria mea!“ şi de altele. Aici a avut Grigore Vieru geniu de „disident“ în stare să evite Siberia.

Dar după toate acestea urmează o judecată năucitoare, cu atât mai năucitoare, cu cât ea este împărtăşită de mulţi dintre denigratorii săi din Basarabia şi din Ţară: „Rămâne un mister cum un poet poate să fie atins de geniu când e vorba de poezie şi rămâne copil când e vorba de politică“[204]. Ca urmare a infantilismului său politic, sugerează Andrei Strâmbeanu, a comis Vieru greşeli personale, „eşecuri personale răsunătoare“. Dintre multele, se opreşte la trei: prima eroare vine de acolo că un om aşa de distrat, de „apolitic“, „s-a lăsat atras de un partid antinaţional“, partidul comunist, devenindu-i membru. Al doilea eşec ar veni din „toleranţa sa diplomatică faţă de unii şefi ai statului ce cuprindea credinţa (romantică şi naivă) că-i poate transforma în unionişti, de fiecare dată alegându-se doar cu o amară deziluzie şi cu oprobriul colegilor de breaslă“[205]. A treia greşeală e cea faţă de comuniştii ajunşi la putere şi faţă de care a spus că e gata să-i admită dacă îi vor lăsa în pace „Biserica, limba şi istoria neamului“, lucruri afirmate la un miting din Piaţa Marii Adunări Naţionale, în februarie 2002.

Aparent, aceste acuze (cum să le numeşti altfel?) sunt „legitime“. În realitate, se transferă păcate ale istoriei asupra unei victime ale ei. În orice caz, „greşelile“ lui Vieru, văzute astfel, anulează toate meritele de până aici, semnalate de Andrei Strâmbeanu. Şi asta fiindcă se comite o eroare fundamentală, semănând ca două picături de apă cu faimoasa acuzaţie la care este supus

Eminescu de mai bine de un secol, făcându-se discriminarea între *poet* şi *publicist.* Cine a înţeles cu adevărat poezia lui Vieru este obligat să constate că nu există nici o incompatibilitate între poet şi publicist, că „omul politic“ Vieru nu-i *altceva* decât poetul. Grigore Vieru *nu este om politic,* dar ceea ce este „politic“ în atitudinea lui civică şi naţională este *emanaţia profundului său ethos estetic.* „Infantili“ în politica basarabeană de azi sunt politicienii care au dus ţara în cea mai neagră criză, în plin infern, nicicum un scriitor ca Grigore Vieru.

Dar să luăm pe rând presupusele erori şi eşecuri ale lui Grigore Vieru. A fost o greşeală intrarea lui în partidul comunist? Cine judecă lucrurile din punct de vedere strict ideologic, da. Însă Vieru n-a fost niciodată ceea ce se numeşte un comunist. Mai important decât omul Vieru a fost poetul care a subminat din interior dezastrul deznaţionalizării. Asta o spune limpede Andrei Strâmbeanu. Dar ar fi putut făptui minunea Grigore Vieru dacă nu era membru de partid? Răspunsul l-a dat chiar Strâmbeanu: *nu, fiindcă ar fi înfundat Siberia, ar fi ajuns o epavă umană ca Nicolai Costenco, care revenit din Siberia s-a văzut în postura dezicerii de arheul său etnic, căzut pe altarul maşinăriei ideologice.* Vieru n-a făcut carieră în calitate de „comunist“, a rămas acelaşi suflet din Pererita până azi. În schimb, şi el a dat un răspuns. Întrebat de Eugen Comarnescu dacă a fost membru de partid: „Am fost. Nu mă laud cu asta, ar fi o ruşine să te lauzi cu aşa ceva. Dar nici nu regret. Şi o să vă explic de ce. În ‘70, deci în plin terorism bolşevic, scosesem o cărţulie pentru copii – *Trei iezi* – în care inclusesem o poezioară intitulată *Curcubeul*... Cărţulia cu poezioara buclucaşă a fost adunată din librării la câteva zile după apariţie şi spintecată, iar eu bătut la o plenară specială a C.C. al

P.C.M. Dacă nu eram membru de partid, puteam să atârn spânzurat de cele trei culori ale Curcubeului…“[206] De ce nu ar fi, în acest caz, intrarea în partid dovadă de geniu politic? Nu s-au lăudat zeloşii „disidenţi“ din România că au intrat în partid pentru a-l submina pe dinăuntru? De ce ei sunt în mare slavă şi au toate beneficiile postdecembriste, iar Grigore Vieru e veşnic un acuzat, chiar şi de cei care au pretins o asemenea „disidenţă“? Simplu: aceştia au foat nişte mincinoşi profitori, pe când Vieru şi-a dus crucea până la capăt, chiar cu aspra ruşine de a fi membru al unui partid care-i ucidea mama şi limba maternă. Biruitor s-a dovedit a fi el, iar nu mancurţii pe care-i fulgeră într-o poemă fulminantă.

Toleranţa lui Vieru faţă de anumiţi oameni politici? Dar toleranţa e tot o dovadă de abilitate politică, iar nu de infantilism politic. „Îngăduinţa“ lui faţă de comunişti, cu condiţia să-i lase în pace limba, istoria, Biserica străbună e tot semn de geniu politic, fiindcă dacă faptul chiar s-ar întâmpla comuniştii aceia de tip Voronin n-ar mai fi comunişti, ci adevăraţi politicieni naţionali, iar nu agenţi ai imperiului. Sunt paradoxuri pe care numai un spirit de fineţea lui Grigore Vieru le poate emite şi pricepe. Au reuşit „intoleranţii“ să aducă Basarabia pe linia de plutire naţională? Nici vorbă de aşa ceva. Şi eu cred că Vieru a trăit şi trăieşte sentimentul unui uriaş eşec, dar nu unul personal, ci cu tot cu Basarabia. Cu tot cu România. De aceea, voi reveni asupra lui într-un capitol viitor.

Receptive s-au arătat şi generaţiile mai noi faţă de poezia lui Grigore Vieru. Mă refer la optzecişti, în pofida unor incompatibilităţi de program estetic. Eugen Lungu aprecia că prin Grigore Vieru s-a produs o reală primenire nu doar a limbajului poetic, dar şi a cugetării prin poezie.

Nu poţi să nu fii de acord cu asemenea judecăţi de valoare: „Prin *Cămăşile* – acset poem cu epocă mare – poetul a rebutat dogmele unei vetuste poetici, a scos cătuşele clişeului de pe vers şi i-a întors ceea ce ne caracterizează: simţirea. În *Formular* ne-a caracterizat istoria. În *Legământ* ne-a amintit că nu suntem singuri. [...] După *O, mamă*...nu mai cunosc la noi o mai izvorâtă din durere şi mai unduită de recunoştinţă poezie: *Pe drum verde, pe drum alb*. Acum dorul nostru de mamă are două maluri“[207].

Dacă Eugen Lungu este criticul generaţiei, Emilian Galaicu-Păun este liderul ei de remarcabil talent, dublat şi de un avizat comentator literar. Vieru i-a salutat cu căldură talentul, cu o generozitate amintind de aceea a lui Vasile Alecsandri. Idiosincrasiile care s-au ivit ulterior între cei doi ţin mai degrabă de trecătoare rătăciri ideologice ale tinereţii credule. Emilian Galaicu-Păun a scris, altminteri, cu înţelegere despre lirica lui Vieru, sesizând simbolismul bogat al principiului matern, de exemplu, în opera înaintaşului său, sau comentând inteligent poetica viereană ca „L'être entrouvert“[208].

Cu aceste treceri în revistă, suntem departe de a fi epuizat bogăţia comentariilor despre poezia lui Grigore Vieru în Basarabia. Sunt mulţi autori care au avut prea puţin a spune faţă de cele relevate aici, iar la alţii nu am reuşit să acced. De altfel, nici nu mi-am propus o consemnare exhaustivă a criticii vierene, fiindu-mi suficiente aceste repere fundamentale faţă de care se cuvine a sublinia propiile rezultate critice. Nu înainte, însă, de a proceda şi la o incursiune în exegeza din Ţară.

4. REACŢII CRITICE ÎN ŢARĂ

Nu mai puţin bogată şi generoasă este critica viereană în România, totuşi mai restrânsă, ţinând seamă că istoria ei este de numai două decenii. Practic, însă, el a intrat masiv în conştiinţa criticii literare abia cu apariţia volumului antologic *Rădăcina de foc* din 1988, apărut la Editura *Univers*. Anterior, reacţiile au fost sporadice şi restrictive dinspre cenzură. În orice caz, Vieru este, totuşi, cel care a spart boicotul asupra literaturii române din Basarabia şi asta prin minunea care se numeşte visul său extraordinar de a ajunge în România.

Primele reacţii critice în Ţară s-au produs după 1970, prin apariţia celor două volume de versuri, întâi la *Junimea* ieşeană, sub directoratul lui Mircea Radu Iacoban, apoi la Editura *Albatros,* în colecţia de prestigiu „Cele mai frumoase poezii“, pe vremea directoratului lui Mircea Sântimbreanu. Este vorba de volumele *Steaua de vineri* (Editura *Junimea,* Iaşi, 1978, o selecţie de 72 de pagini făcută de Horia Zilieru) şi *Izvorul şi clipa* (Editura *Albatros,* Bucureşti, 1981, 200 p., antologie de Mircea Radu Iacoban, o prefaţă de Marin Sorescu şi un portret de Sabin Bălaşa). În această primă etapă a receptării lui Grigore Vieru în România socialistă, au privilegiul să scrie despre poet doar câţiva. Marin Sorescu, în prefaţa din 1981, are revelaţia descoperirii unui mare poet, având grijă să formuleze un joc de cuvinte cu subînţelesuri: „poetul cunoscut şi *necunoscut nouă*“ (sublinierea îi aparţine). Fiind şi un subtil comentator de literatură, Marin Sorescu spune lucruri esenţiale despre confratele primit cu volume în Ţară: „«Prin iarba verde de acasă/Cu lanţul de rouă la glezne», Grigore Vieru, poetul cunoscut şi

necunoscut nouă, dar care merită cea mai mare atenţie, lasă o dâră proaspătă ca lacrima de copil. El atacă poezia frontal, şi cu cea mai mare simplitate, cu candoarea şi nevinovăţia celor care umbă pe acoperişuri. Aşa cum pe copii câinii nu-i muşcă şi frigul nu-i taie, aşa cum pe somnambuli îi ţine aerul, artistul umblă pe muchea dealului şi muntelui din cuvinte, cu lira sub braţ, nepedepsiţi cu prăbuşirea. Căci şi acolo sus este pământul natal, ce nu te poate lăsa să cazi. Şi cerul de deasupra este tot cer natal şi nu te poate lăsa să te prăbuşeşti. Este Grigore Vieru un discipol al lui Orfeu, care, ca şi miticul maestru, nu-şi poate refuza vocaţia de a privi în urmă? Măcar o dată, cu tot adâncul din ochi, măcar o viaţă, cu toată viaţa din viaţă“[209].

Aşadar, ceea ce-l impresionează pe Marin Sorescu este *candoarea*, conservată intactă din copilărie. Ea îl singularizează pe poetul basarabean în mijlocul unui neomodernism cam verbios şi pândit de ariditate, după trecerea valului de sociologism proletcultist care îmbolnăvise grav poezia. Ce vrea să spună Marin Sorescu? Anume că Grigore Vieru n-a fost nevoit să facă *marea cotitură* de la poezia „angajată“ la cea pândită de artificii de limbaj, care însemna cam acelaşi lucru: „În peisajul cam sofisticat al liricii contemporane, uneori prea compusă şi prea cerebrală, versul său ţâşneşte în lumină, proaspătă, cu forţă de gheizer“[210]. Tocmai „propeţimea“ şi „forţa de gheizer“ particularizează neomodernismul basarabean şi european, totodată, al lui Grigore Vieru. Din păcate, premisa consacrată de Marin Sorescu în receptarea poeziei lui Grigore Vieru n-a fost percepută de anumiţi critici, care au comis, ulterior, un pas regresiv, întorcându-l, în mod cu totul aberant, într-o epocă revolută, cea a liricii sentimentaliode sămănătoriste.

Nichita Stănescu, în consens cu Marin Sorescu, deja îl considera, mai înainte, pe Grigore Vieru, „un mare şi adevărat poet“. Iată şi o observaţie de fineţie: „El transfigurează natura gândirii în natura naturii. Ne împrimăvărează cu o toamnă de aur. Cartea lui de inimă pulsează şi îmi influenţează versul plin de dor, de curată şi pură lumpezire“[211]. De remarcat un fapt uimitor: în vreme ce numeroşi critici consideră că Vieru a fost „influenţat“ de Nichita Stănescu, autorul *Necuvintelor* recunoaşte că el s-a lăsat influenţat de Grigore Vieru! Dacă admitem „influenţele“, ele trebuie să fie, aşadar, reciproce, iar nu unilaterale!

Momentul de vârf al receptării operei lui Vieru în România, înainte de 22 decembrie 1989, e prilejuit de apariţia volumului *Rădăcina de foc*, pregătit în mod special de Grigore Vieru ca pe o „carte a cărţilor“ sale de poezie. Terenul mai fusese pregătit şi de publicarea antologiei *Constelaţia lirei*, la Editura *Cartea Românească* (1987), care a contribuit decisiv la cunoaşterea poeziei basarabene în Ţară[212]. Tot în acei ani au apărut şi primele cărţi ale lui Ion Druţă, iar în reviste pătrunseseră şi nume de critici, ca Mihai Cimpoi. *Rădăcina de foc*[213] s-a bucurat de *Cuvântul înainte* semnat de Ioan Alexandru, care a înţeles că Grigore Vieru „şi-a asumat greul unui grai, trecându-l prin inima sa, şi, încărcat de răbdare, înţelepciune şi nouă frumuseţe, îl întoarce semenilor săi care-şi deschid de bunăvoie inima să primească, pentru a-şi duce mai demn pe mai departe viaţa în spiritul dreptăţii, al iubirii ce covârşeşte şi poate birui totul, al credincioşiei faţă de cele nepieritoare, şi al nădăjduirii ce nu poate da greş, un asemenea poet rămâne-va «suflet în sufletul neamului său». O astfel de întruchipare excepţională este acest poet, acest om cât o lacrimă în rostogol pe obrazul

planetei“[214]. Dincolo de impresionismul generos şi general, Ioan Alexandru are şi intuiţia importanţei unor poeme ca *Făptura mamei*: „Un asemenea imn închinat mamei este *o capodoperă universală* în simplitatea cea de peste vârfuri a unui clasicism nepieritor, mereu modern, apropiat fiecărei generaţii“[215].

Aluziile la rezistenţa românească a poetului basarabean sunt prea vizibile ca să mai zăbovim asupra lor. Altminteri, acesta e sentimentul general în contactul dintre scriitorii români şi poetul de la Chişinău încă din 1968, când Aurel Rău i-a tradus din ruseşte (!) un poem, publicându-l în *Steaua*. Au urmat prezenţe în *Iaşul literar*, apoi în *Convorbiri literare*, prin Andi Andrieş, Corneliu Ştefanache, Horia Zilieru şi Mircea Radu Iacoban. La Bucureşti, revista *Luceafărul* înlesneşte tipărirea primelor creaţii prin Nicolae Dragoş, Mihai Ungheanu, Nicolae Dan Fruntelată. *România literară* l-a ignorat, ca mai cosmopolită ce se considera, dar avea acolo priteni ca Ion Horea şi Tiberiu Utan. Alecu Ivan Ghilia şi Victor Tulbure l-au publicat în *Arici-Pogonici*, iar Victor Crăciun şi Călin Gruia l-au propulsat la radio. Stelian Gruia, care-i va dedica şi o carte, în anii din urmă, a tipărit primul eseu despre *Albinuţa*, în revista *Luceafărul*[216]. În 1983, Hristu Cândroveanu scria că lirica lui Vieru nu este un cântec gratuit, ci unul grav, plin de „plânset şi tristeţi, durere, stări ce nu se cade să le ascundem în veşminte opace şi la gând întortocheat“[217].

În afară de postfaţa la *Rădăcina de foc*, inevitabil sentimentală, Victor Crăciun, prieten statornic al Basarabiei, pentru care a făcut enorm, dar la fel de starornic prieten al lui Grigore Vieru, a scris în numeroase rânduri despre poet. Mă voi opri la articolul din *Familia*, 1987, unde aprecia registrul folcloric, cultura orală, structura neoro-

mantică şi eminesciană, considerând că figura *mamei* constituie cheia poeziei lui Grigore Vieru. Constata că dintr-un număr de 600 de poeme, aproape jumătate sunt despre mamă. Desigur, nu spunea o noutate, dar pentru publicul din România, da. Tot acolo, Victor Crăciun stabilea afinităţi ale lui Vieru cu Brâncuşi şi, surpinzător, cu Marin Preda, cazuri mai rare în istoria descoperirii influenţelor asupra operei lui Vieru[218]. În alte contexte, Victor Crăciun s-a ocupat de aspecte biografice ale poetului sau a analizat modalităţile de expresie, Vieru revitalizând, spune criticul, „mai întâi duiosul cântec de leagăn, născătorul *curăţeniei* omeneşti şi săditorul liniştit al bunătăţii la copii, apoi simbolul, parabola şi sentinţa“[219].

Un prieten statornic al lui Grigore Vieru, cu care a colaborat chiar în spectacole de cenaclu literar-muzical, este Adrian Păunescu. La 28 septembrie 1989, tipărea în revista *Literatura şi arta* articolul *Poetul cel mare,* reluat în *Contemporanul,* la Bucureşti, în nr. 11, din acelaşi an premonitoriu. După 1989, Păunescu va scrie în repetate rânduri despre Grigore Vieru şi mai ales îi va lua apărarea în atacurile ce se vor abate asupra poetului îndeobşte de la Bucureşti. Pentru Adrian Păunescu, Vieru este unul dintre cei mai mari poeţi români din toate timpurile, un poet al *vieţii*, care nu se vrea numaidecât *original*: „Întreaga operă şi întreaga viaţă a lui Grigore Vieru sunt feţele aceleiaşi medalii: un poet al limbii lui materne, un poet al zodiei eminesciene, un poet al poporului său, un poet al rădăcinii sale de foc şi de lacrimă. Un frate mai mare al nostru. Poetul cel mare“[220].

Locurile comune ale criticii vierene sunt ilustrate şi de Dumitru Ţiganiuc: simplitate, profunzime, spirit folcloric, mama, balanţă între tradiţie şi inovaţie, cu ecouri din Coşbuc, Goga, Blaga, Arghezi: „Aparent lipsit de

arabescurile metaforei căutate, cioplite cu ostentaţie, versul lui Grigore Vieru are forţa vitală a laptelui copilăriei, cuvântul liric fiind smuls din fondul primordial al comunicării de pe buzele mamei“[221].

Valeriu Bârgău a emis părerea că *simplitatea* lui Vieru este înşelătoare, mai degrabă un „fenomen de conservare lingvistică, de suprem efort întru densitate a limbii române“, beneficiind de comentarii superficiale, din atare pricină. În realitate, locul său e alături de Nicolás Guillén, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg. Iată o posibilă spargere a convenţiilor critice în ceea ce-l priveşte pe Vieru, dincolo de superficiala şi păguboasa grilă tradiţionalist-sămănătoristă. Valeriu Bârgău e printre puţinii care-l apropie pe Vieru de tehnica aluvionară lingvistică a lui G. Bacovia, ceea ce deschide un câmp de inspiraţie mai larg decât al postmodernismului[222]. Din păcate, Valeriu Bârgău n-a trecut de limitele unei recenzii, neproducând şi demonstraţiile necesare.

Marian Papahagi numea poezia lui Grigore Vieru „o întoarcere la originile limbii poetice româneşti, o căutare a esenţelor ei“ din *Mioriţa* şi din Eminescu. Asocia cu blagiana *Linişte* versurile din *Poeţii sunt copiii naturii*: „E-atâta tăcere/În casa mumei/Că se aude în jur murmurând/Plânsetul humei“. Completează filiaţiile cu Marin Sorescu şi Octavian Goga. Totuşi, dincolo de ele „este o voce inconfundabilă, care a reuşit să-şi însemne în perimetrul liric modern un spaţiu al său“[223]. Acceptă definiţia critică a lui Mihai Cimpoi că principiul matern e coloana de susţinere a lumii lui Grigore Vieru. Gravitatea emoţională alternează cu seninătatea, încât putem identifica „un poet al matinalului şi virginalului, al fragedului şi incoativului, asociate şi ele tonalităţii etice dominante“ fără estetism şi experiment, într-o extremă reducţie stilistică.

Adrian Dinu Rachieru, tot în 1989, îl vedea pe Vieru un vizionar de felul lui Eminescu, expresionist ca Blaga, mesianic ca Goga. Totuşi, nu „eminescianism epidermic", în sensul că nu atinge radicalismul poetului naţional, al dramei lui ontologice, a lui Vieru estompându-se într-o „utopie regresivă" care-şi „dezvăluie reveria originilor, substratul sacralizat"[224]. „Dar suferinţa – decidea Rachieru –, deşi apăsată de o tristeţe istovitoare nu atinge coarda amărăciunii metafizice, sfărâmând marginile Eului; cu atât mai puţin ar putea fi invocată bacoviana «spaimă de sine», provocând coşmaruri «lutului asudat»". Voce publică, tribun romantic „într-un secol deromantizat", pedagog. În „plânsetul humei", totuşi, nu se disting accente blagiene, ci mai degrabă unul bacovian, al plânsului materiei.

Adrian Dinu Rachieru a revenit, după 1989, în mai multe texte asupra lui Grigore Vieru, atât în cartea despre Basarabia, cât şi în prefaţa la antologia *Cântec de leagăn pentru mama*, alcătuită de el[225]. Criticul respinge imaginea unui „poet al locurilor comune", fiindcă „tocmai acolo – se ştie – roiesc marile întrebări, temele fundamentale mustind de sens. Nu atât experienţele estetizante cât trăirile obsesive, întorcându-ne spre arhetipuri definesc acest lirism de adâncime şi limpezime, turnat în tipar poporan şi îmbătat de misionarism poetic, afişând o aură mitică"[226]. Filiaţia cu Eminescu e acum mai nuanţată, refuzându-se „înghesuirea" poetului sub eticheta de „eminescian". De asemenea, nu-l satisface nici aceea de „blagian". El e mult mai aproape acum de imaginea critică mai complexă din cărţile lui Mihai Cimpoi. Rachieru găseşte prilejul să polemizeze şi cu denigratorii lui Grigore Vieru, în speţă cu „neobositul cruciat Gh. Grigurcu", cel ce-i inventaria într-o scrisoare deschisă (din 9 ianuarie

1992) toate „păcatele“, legate mai ales de nedespărţirea de Adrian Păunescu şi de alţii „trecuţi pe lista neagră“ a „inclementului procuror moral de la Târgu Jiu“. Nu e de acord nici cu teza lui Oleg Serebrian că „artiştii politici“, romantici, alimentând o „pseudodreaptă distrofică“, ar fi vinovaţi de „nefericirea Basarabiei“. Vinovăţia, dacă există undeva, nu aparţine „romanticilor“ de felul lui Vieru (am detaliat chestiunea şi când am vorbit despre portretul vierean al lui Andrei Strâmbeanu), ci politicienilor înşişi, care n-au făcut pasul următor de după „podurile de flori“, un pas pragmatic şi realist. De fapt, *bătălia pentru Basarabia* continuă, „Iar Grigore Vieru este un campion al ofensivei“[227].

Fiindcă tot veni vorba despre „procurorul moral“ Gheorghe Grigurcu, trebuie, totuşi, spus că acesta este un exeget important al lui Grigore Vieru. În anii 1992–1994, el a scris şi obtuza scrisoare[228] demolatoare din *România literară*, dar şi un articol[229] ceva mai la obiect, în *Viaţa românească*, nici acesta prea clement, dar, mai târziu, când apele ideologico-politice s-au mai domolit, a scos la iveală un articol aproape obiectiv despre volumul *Strigat-am către Tine*. Noutăţi spectaculoase despre lirica lui Vieru nu aduce nici în *Poezia de patrie*, dar are meritul că încearcă să-i recunoască lui Vieru marele şi firescul talent, pe când altădată îl considera de un prestigiu prefabricat, în tonul obsesiei „naţional-comunismului“. Titlul *Poezia de patrie* se străduieşte să justifice de ce a scris Grigore Vieru poezie patriotică. Cronica începe cu propoziţia reducţionistă, un banal loc comun în exegeza viereană: „Grigore Vieru poate fi văzut ca un fel de Octavian Goga al Basarabiei“[230]. E o ecuaţie valabilă doar în plan secund, fiindcă Vieru a trăit şi a scris în condiţii total nefavorabile supravieţuirii românismului, când

nici nu putea visa a-i numi pe sugrumătorii neamului. Comparaţia continuă: „Ca şi poetul pătimirii Ardealului împrăştie vâlvătăile unui crez naţional programatic, care impune printr-o justificare intrinsecă, înfăţişând o angajare, e drept extraestetică, însă nu de natură a submina arta cuvântului, ci a o corobora prin valenţele sale afective“. E un amestec de „concesii“ şi de „obiecţii“, valabil, poate, pentru Vieru de după 1989, însă nu şi pentru cel consacrat în deceniile 6–8. Acum, criticul recunoaşte că a exagerat factorii „colaterali ai unor alianţe dubioase pe care, pe plan biologic, le-a contractat bardul basarabean, ca şi de altfel predecesorul său, marcat de regretabile prestaţii politicianiste“. Mă întreb, care sunt „regretabilele prestaţii politicianiste“ ale lui Grigore Vieru? Ele nu pot fi decât în mintea criticului care, de fapt, nu-şi schimbă obsesiile nici prin această revizuire. Convins mai departe că tot ce ţine de destinul patriei este naţional-comunism, Grigurcu atribuie cititorului „onest“ o anume dificultate în a se orienta printre poemele lui Vieru, întrucât respectivul „trebuie să facă un efort pentru a separa această ardentă imagistică de zona naţional-comunismului care a banalizat şi, mai rău, a infectat ideea de patrie cu diversionismul său, ceea ce la ora actuală nu e tocmai lesnicios…“ A-l bănui pe Grigore Vieru de „naţional-comunism“, când el a trăit într-o ţară sufocată până la extincţie de comunismul internaţionalist, e a împinge cititorul într-o confuzie totală a punctelor de vedere. Şi, până la urmă, criticul îşi spulberă propriile eforturi de „înţelegere obiectivă“, polemizând, ca o culme a ironiei (eu am numit fenomenul *conştiinţă sfâşiată*, fenomen prezent masiv şi la românii din Ţară), cu aceia care l-au bănuit pe Vieru de *învechire*. „Există opinia că poezia lui Vieru ar fi «depăşită», «demodată». Din punctul

de vedere al inserţiei în istorie, evident că nu e. Separarea Basarabiei de patria-mamă rămâne o rană deschisă a sensibilităţii noastre etnice. Din punctul de vedere al discursului literar, credem că răspunsul e aşijderea negativ, căci, ţinând seamă şi de dezvoltarea în condiţii ingrate a culturii dintre Prut şi Nistru, poetul are un timbru personal, adesea acut, în registrul tradiţionalist pe care l-a adoptat oarecum obligatoriu“. E tonic, până la urmă, să-i vezi şi pe amăgiţii de iluziile neointernaţionalismului (neproletar, de astă dată!) că se ciocnesc de existenţa reală a patriei şi a rănilor ei. E încurajator şi pentru Gheorghe Grigurcu, un critic inteligent şi foarte talentat. Minus prejudecata că Vieru ar fi un „tradiţionalist“ de formulă obligatorie. Iluzii deşarte ale criticii.

Pe de altă parte, opera lui Vieru îi prilejuieşte exersarea puterii sale de platicizare a judecăţilor critice, chiar dacă nu iese din cercul locurilor comune: „Nu o dată sevele acestei imagistici limpide, înşelător transparente, pornesc din sugestiile folclorice tratate fantast, transpuse pe bolta unor tâlcuri patetice. Folclorul informează lăuntric producţia lui Grigore Vieru, în temeiul unei fibre congenere. Nu altminteri a procedat Federico García Lorca, în raport cu poezia populară andaluză“ etc. Numai că şi aici Gheorghe Grigurcu îşi contrazice eticheta anterioară de *tradiţionalist*, căci Lorca a filtrat în spirit foarte modern modelul folcloric, iar Vieru nu procedează altfel. Validabilă e şi ultima frază a cronicii lui Grigurcu: „Constatăm că iubirea de patrie a lui Grigore Vieru e atât de firesc pusă-n text, încât îşi poate transforma flama în sclipire decorativă, suferinţa în semn, dobândind aspecte hieratice. În destule locuri se estetizează“.

Pentru Nicolae Manolescu principala trăsătură a liricii lui Grigore Vieru este *oralitatea*. Comparat cu Nichita

Stănescu şi cu alţi poeţi ai generaţiei, „observăm că, spre deosebire de ei toţi, Vieru preferă formelor scripturale de expresie pe acelea orale. O bună parte din lirica lui e menită rostirii, având cantabilitate şi o mare inocenţă sentimentală. Repetiţiile, refrenele şi linia melodică nesofisticată asigură acestei lirici un impact imediat cu ascultătorii“[231]. Descendenţa eminesciană şi folclorică este stăruitor subliniată de cronicarul *României literare*: „O parte din poeziile lui sunt în fond nişte doine culte, superbe prin delicateţe şi de o puritate incomparabilă a imaginilor“. Un foarte frumos elogiu, mai ales că e şi drept. Îl vede apropiat de şansonetiştii moderni Okudjava şi Vâsoţki, numai că filonul vierean este ţărănesc.Totuşi nu rezistă ispitei de a-l afilia tradiţionalismului lui Coşbuc, Goga, Blaga şi Arghezi: „Acest tradiţionalism rural pendulând între Coşbuc şi Goga (sau Blaga: «Eu cred că veşnicia s-a născut la sat») se apropie câteodată periculos de mult de stilistica ortodoxiştilor interbelici“. De ce o fi periculoasă o asemenea apropiere, criticul nu ne spune, dar teama vine, cu siguranţă, din îndelunga prejudecată abil întreţinută de doctrinarii marxişti cu privire la „reacţionarismul“ liricii creştin-ortodoxe. Z. Ornea era un asemenea doctrinar pentru *România literară* şi sub influenţa lui s-au aflat mulţi critici ante- şi postdecembrişti. Numai că apropierea lui Vieru de creştinismul strămoşesc, vizibilă şi-n antologia din 1988, era unul dintre meritele lui excepţionale, în condiţiile imperiului ateu, merite pe care criticii le evidenţiază abia în anii din urmă.

Cert e că Nicolae Manolescu recunoaşte în Grigore Vieru un foarte mare poet: „Grigore Vieru este un poet extraordinar, într-o limbă transparentă ca apa de izvor («Poetul stă cu gura/Lipită de cuvinte»), tradiţional şi

modern, folcloric şi cult, naiv şi reflexiv, un García Lorca al doinelor şi baladelor noastre“. Formulă memorabilă.

Colegul de generaţie al lui Nicolae Manolescu, Eugen Simion, l-a descoperit pe Grigore Vieru mai ales după 1989, când nu numai a scris despre poetul basarabean, dar a contribuit decisiv la primirea lui în Academia Română, cât şi a altor scriitori de la Chişinău. Eugen Simion a avut o evoluţie oarecum inversă decât a altor critici consacraţi în ultimele decenii: el a dovedit o remarcabilă receptivitate pentru valorile *naţionale*, cuvântul ultim netrezindu-i frisoane, cum s-a întâmplat cu alţi colegi. Evident, şi-a plătit din plin echilibrul cultural postdecembrist, suferind şi el atacuri peste atacuri din diverse direcţii.

Eugen Simion îl judecă pe Grigore Vieru în contextul istoric al Basarabiei, comparând destinul acestei provincii cu acela al Transilvaniei: „Păstrând proporţiile, Vieru şi generaţia sa reprezintă pentru această provincie românească năpăstuită mereu de istorie ceea ce a fost la începutul secolului generaţia lui Goga, pentru Transilvania“[232]. Paralelismul este continuat, în sensul că resorturi istorice similare au dus la o poetică angajată, de un specific aparte: „Similitudinea de destin are şi o prelungire în plan poetic. Sub presiunea circumstanţelor, poezia se întoarce la un limbaj mai simplu şi îşi asumă în chip deliberat un mesianism naţional pe care, în condiţii normale, lirismul pur îl evită“. Totuşi, cred că acest mesianism de care vorbeşte Eugen Simion, cu o poetică adecvată, e valabil mai cu seamă începând cu perestroika gorbaciovistă, fiindcă în condiţiile drastice ale imperiului sovietic stalinist şi poststalinist orice încercări publice de manifestare naţională erau înăbuşite din faşă, încât poetica basarabenilor a trebuit să fie cu mult mai „sub-

tilă“ spre a avea acces la public comparativ cu a lui Coşbuc sau a lui Goga. În rest, specificul liricii lui Grigore Vieru este surprins cât se poate de elocvent: „Acest poet născut de miresmele şi durerile pământului său, aşezat după o vorbă cunoscută – în calea răutăţilor, nu se ruşinează să-şi poarte tragedia şi iubirea pe faţă“. În plus, Vieru i se dezvăluie ca „un poet al bunătăţii şi, după o vorbă a lui Noica, un poet al bunătăţii bucuroase“. Neîndoielnic, formula i se potriveşte ca o mănuşă poetului basarabean.

Pentru Mihai Ungheanu, generaţia lui Grigore Vieru stă mai degrabă sub semnul eminescianismului decât a mesianismului ardelenesc, deşi nici el nu ocoleşte comparaţia cu militantismul lui Octavian Goga: „Generaţia lui Grigore Vieru poate fi considerată cea mai eminesciană generaţie din literatura română modernă“[233]. Şi Mihai Ungheanu reconstituie imaginea unui Vieru ca „mesager al Basarabiei victimizate. Prin el s-a aflat că lumea românească dintre Prut şi Nistru, intrată sub ocupaţia sovietică, n-a sucombat, continuând să-şi vorbească limba şi să scrie româneşte“. Într-adevăr, românii din Ţară prin Grigore Vieru au fost avertizaţi că Basarabia românească n-a murit, fiindcă numai el a fost hărăzit de soartă să pătrundă mai de timpuriu peste Prut. De aceea, a şi apărut Grigore Vieru „mereu ca exponent“ al „traiectoriei culturale a lumii româneşti de dincolo de Prut“. Mihai Ungheanu are grijă să atragă atenţia că „simplitatea“ poeticii lui Vieru este înşelătoare: „Grigore Vieru pare la prima vedere poetul unei singure teme şi al unor mijloace simple şi lipsite de variaţie. Dificultatea este de a-l analiza, atunci când pare inanalizabil. În realitate scrisul lui Vieru este bifurcat şi diversificat“.

Criticul este dintre cei care nu numai că au sărit în apărarea lui Grigore Vieru în clipa unor atacuri obtuze din Ţară, dar a incercat să şi explice mecanismul ideologic al acestor atacuri. El apelează la distincţia eminesciană dintre *ţara reală* şi *ţara demagogică*, denigratorii poetului ilustrând tendinţa intelectualităţii superficiale de a sta de partea forţelor antinaţionale, atât la Bucureşti, cât şi la Chişinău. Diferenţa a ieşit răspicat în relief la o emisiune televizată din 1990, la care au participat scriitori de pe ambele maluri ale Prutului. Vieru a făcut, atunci, apel la unitatea scriitorilor, dincolo de neînţelegerile cotidiene inerente. Urmarea? Au început atacurile împotriva lui[234].

Înainte de 22 decembrie 1989 l-a descoperit ca poet pe Grigore Vieru şi Viorel Dinescu. Poetul-critic sublinia „actualitatea“ acestui scriitor „moldovean de limbă română“: „vom afirma de la bun început că personalitatea lui Grigore Vieru depăşeşte cântarele obişnuite, el trebuind să fie arbitrat de pe poziţiile celui care trăieşte cu incandenscenţă la temperatura unor imperative foarte actuale“[235]. Interesant că Viorel Dinescu îi neagă lui Vieru eminescianismul, sămănătorismul sau etnografismul sub grila cărora s-a receptat cel mai adesea lirica basarabeanului: „Sub etichete poţi înăbuşi orice fior de creaţie autentică“. Îl vede, în primul rând, un tribun de o personală tensiune, care apără dreptul de a fi în fiinţa limbii române. Ecourile din marii poeţi români atestă nu epigonism, ci o rafinată intertextualitate, alta decât a postmoderniştilor, ţinta lui fiind să conecteze „la marea tulpină a culturii române, ramura moldovenească destul de marginalizată până acum, nu ştiu din ce cauză, oricum împotriva naturii“. Toate marile simboluri ale liricii sale, mama, graiul, patria puse în slujaba acestui ideal.

Tribunul se salvează de la tentaţia tezismului militant prin dublarea ascetică, ceea ce-i asigură *puritatea, candoarea, spontaneitatea.* Simplitatea, aluzivul, forţa trăirilor îl salvează de un tradiţionalism mortificant, încât în *Făptura mamei*, de exemplu, surprinde „o viziune suprarealistă“, deşi metafora e „cât se poate de accesibilă“. *Rădăcina de foc* cădea în poezia românească suprasaturată de experimente textualiste ca o revelaţie, ca „un aer curat cu miros de brad, aer de înălţime pe care hiperesteţii îl suportă mai greu“. Am văzut, însă, că până şi ei i-au presimţit binefacerile.

În cartea sa *Confluenţe,* Viorel Dinescu mai reţine şi alte cinci texte despre Grigore Vieru publicate prin diverse reviste, după 1990. Imaginea poetului e întregită de imaginea omului, nu mai puţin fascinant decât lirica lui. Sinteza e ceea ce s-a numit *omul-poezie*: „Grigore Vieru şi opera lui sunt două constante irefragabile ale aspiraţiilor naţionale actuale. Firav şi delicat fiziceşte, în aparenţă sensibil ca o mimoză, în adâncul fiinţei şi conştiinţei sale el e tare ca o stâncă“[236].

Lui Gheorghe Tănase, prof. dr. din Botoşani, Grigore Vieru i se prezintă drept „cel mai de seamă poet român“. În viaţă, probabil. Însă ar trebui şi argumentat de ce, fiindcă aserţiunea poate scandaliza şi-l pune în incurcătură chiar pe Vieru. Criteriul statistic arată, într-adevăr, că Grigore Vieru este cel mai citit poet român actual, întrecându-l de departe şi pe Mircea Cărtărescu. Dar e suficient? Vieru nu va putea avea niciodată invenţia verbală uluitoare a lui Cărtărescu din *Levantul*, dar nici Cărtărescu nu poate avea în spatele genialităţii verbale suferinţa ascunsă şi inocenţa primordială, ultimul şi cel mai trainic dintre argumentele artei.

Pe de altă parte şi spre deosebire de alţii (cu excepţia mai recentă a lui Mihail Dolgan), botoşăneanul descoperă în „dedicaţii“ cele mai realizate poeme ale „celui mai mare slujitor al Limbii române din ultimele patru decenii!“[237].

Entuziasmul encomiastic al unui Gheorghe Tănase este temperat de un cunoscător al întregii poezii româneşti, istoricul literar Ion Rotaru, cel dintâi care include într-o istorie literară din dreapta Prutului un capitol despre literatura basarabeană. Ion Rotaru îl aşază pe Grigore Vieru în fruntea poeţilor basarabeni postbelici, „al doilea poet emblematic al Basarabiei“ de după Al. Mateevici[238]. Istoricul literar (informat, în bună măsură, din istoria lui Mihai Cimpoi), trece şi el în revistă „locurile comune“ ale imaginarului poetic vierean şi face oarecare exces de zel în a intercepta influenţe binefăcătoare din interbelici (Arghezi, Bacovia, Barbu, Pillat) sau din contemporani (Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Adrian Păunescu ş.a.): apreciază şi poezia pentru copii, caz mai rar în critica din Ţară, arătând că la Vieru, ca la toţi marii poeţi, nu există diferenţă între „poezia pentru… copii şi poezia-poezie“[239]. Decide şi el, înaintea lui Grigurcu, dar după alţii, că Grigore Vieru este „un Octavian Goga al sfârşitului de secol XX“[240]. Are, însă, grijă să atragă atenţia asupra avalanşei de elogii cu care este copleşit Vieru atât în Basarabia, cât şi în Ţară. Probabil, nu era suficient de avertizat şi asupra avalanşei de atacuri cu care a fost copleşit, la un moment dat, acelaşi Vieru, atât la Bucureşti, cât şi la Chişinău.

Altul pare a fi tonul lui Ion Rotaru la descoperirea operei de ansamblu a lui Grigore Vieru prin antologia *Strigat-am către Tine*. Reproşul din 1989 al lui Nicolae Manolescu privitor la primejdiile apropierii lui Vieru de

ortodoxism se converteşte, acum, prin Ion Rotaru, în suprem merit, căci basarabeanul i se prezintă ca un excepţional poet al „cantabilităţii psalmice“, încât titlul antologiei are o perfectă acoperire. Vieru este „un *aed* venit pe lume să cânte tristeţea sfâşietoare şi fără speranţă a românilor din Basarabia şi în chip anume, a românilor de pretutindeni“[241]. Dintre rapsozii naţionali ai *mamei,* nici chiar Eminescu, Creangă, Coşbuc sau Goga „n-au cântat cu atâta ardoare *Mama* care-şi iubeşte copilul ca pe lumina ochilor şi lumina soarelui de pe cer, în atât de numeroase compuneri: [...] Metafora «Mamei» acoperă întreg universul poetului“. El ar fi ultimul mare poet patriotic din limba română. Ceea ce nu este departe de adevăr.

Edgar Papu, cu o generozitate pe care am mai întlnit-o şi la alţii, îl vedea pe Grigore Vieru „indiscutabil cel mai mare poet român“ al momentului[242]. Alt istoric literar, din aceeaşi generaţie, Constantin Ciopraga, zăbovea asupra principiului matern ca declanşator al universului poetic vierean. Complexitatea acestui univers este prezentat astfel de criticul ieşean: „Strânse laolaltă, dimensiuni psiho-fizice precum Întunericul, Nimicul, Frica, Tăcerea, Însingurarea şi altele, reprezentând ameninţări ale dăinuirii, sfârşesc în starea globală de spaimă, pentru dominarea acesteia intră în joc *eterna reîntoacere* nietzscheană la obârşiile fiinţei, dar acolo persistă nerostirea“[243].

La un comparatism amplu, apelează Romul Munteanu, punând faţă în faţă specificităţi ale liricii din cele trei provincii tradiţionale româneşti. Vieru seamănă, desigur, cu ardelenii prin modul de „a purta vatra în suflet“. Mai observă că tensiunea lirică, în cazul lui Vieru, nu vine din bogăţie lexicală şi din artificii retorice: „Ea este în primul rând trăire, întoarcere spre acele etimonuri

ale limbajului ce ne aduc aminte *cum* fiinţau în timp, *pentru* cine şi *de ce?*“[244].

Grigore Vieru a intrat şi în atenţia istoriei literare mai recente a lui Dumitru Micu. Apreciind fenomenul poetic basarabean, în ansamblu, Dumitru Micu spune că lirica lui Vieru se diferenţiază printr-o „anume densitate, o tensiune, o notă de dramatism interiorizat, contrapunctate de melancolii liniştite, dulci şi gingaşe“[245].

O reacţie impresionist-afectivă puternică – era şi de aşteptat – ne întâmpină într-un articol-scrisoare al lui Fănuş Neagu: „Grigore Vieru se cuprinde în inima românilor ca Vârful cu Dor în lumea Bucegilor, ca mireasma pelinului în câmpia Bărăganului, ca strugurii în viile Moldovei întregi şi ca miraculoasa noapte a colindelor în fereastra copilăriei. Tot timpul inspirat şi blând şi plin de furtunile ce domină povestea Nistrului înscriindu-şi durerea în Marea Neagră“[246]. Omagiul prilejuit de cei 60 de ani ai poetului se încheie cu o adresare directă: „Şi-ţi mărturisesc că tare mult mi-ar fi plăcut să fiu copil, să-mi sfinţesc ochii şi mâinile pe abecedarul tău“[247]. Ceea ce mi se pare cel mai frumos elogiu adus *Abecedarului* vierean. (Stau şi mă întreb, de multe ori, de ce marii noştri scriitori, dar şi străinii, sunt capabili să-l înţeleagă pe unul ca Vieru, iar ranchiunoşilor roşi pe dinăuntru de complexe stranii, oricât de inteligenţi ar fi unii, le pute până şi Eminescu şi se erijează în deştepţii pământului, de nu le mai ajungi la nas cu nici o prăjină?).

Un alt prozator capabil să se identifice cu spiritualitatea naţională, D.R. Popescu, este autorul câtorva dintre cele mai sugestive gânduri despre Grigore Vieru. El a înţeles de unde vine forţa de fascinaţie a operei şi vieţii lui Grigore Vieru: „Amintirea primelor lumini şi amintirea răsăritului primelor clipe ale veacurilor ce aveau să

vie, zilele când omul era sfânt şi se plimba prin grădină cu Dumnezeu alături, ca doi vechi vecini, zilele şi nopţile când fiara era şi ea sfântă, când piatra şi pasărea erau sfinte, când florile erau sfinte, şi amintirea vremurilor ce au urmat, când omul s-a stricat, când până şi Domnul cel din slăvile creştine a fost dus în Siberii fără de sfârşit. Fantastică este reînfrăţirea omului cu Dumnezeul degerat la mâini şi la picioare, reîntors şi el acasă, între apele moldave! Ca în basm, ca în vechi litanii, părea că Dumnezeu se întrupează – nu fiul său Isus! – Dumnezeu devenit om intră în lăcaşurile celor năpăstuiţi, celor egali cu el însuşi – căci dacă i-a zidit după chipul şi asemănarea sa, i-a făcut egali cu sine! Intră ca un frate şi simte solidaritatea omului, căldura umană încălzindu-l!“[248].

Aşadar, i-a fost dat lui D. R. Popescu să spună cele mai profunde gânduri despre Grigore Vieru, în România, căci nici un critic, până azi, nu a depăşit aceste intuiţii fără de care poetul moldovean rămâne un necunoscut, oricât de specioase păreri s-ar emite pe seama lui. Într-adevăr, Vieru seamănă cu „o lacrimă a lui Eminescu“, o lacrimă pe care unele minţi tulburi au încercat s-o întineze, să facă din autorul *Stelei de vineri* „un poet la grătar“, după o celebră imagine a lui Baudelaire. Dar până la ei să mai spun că intuiţiile critice ale lui D. R. Popescu funcţionează ireproşabil. El subliniază maniera confruntării vierene cu moartea, de sorginte folclorică: „Cred că Vieru dialoghează cu moartea cum ar dialoga cu o vecină“[249]. Un dialogism cu o nuanţă în plus faţă de cel semnalat de Mihail Dolgan. Trăinicia edificiului său poetic: „Evident, Vieru pare că vine, şi vine, din timpul creatorilor anonimi, atât este de pregnantă şi de sigură construcţia poemelor sale“. Să recunoaştem că nu mai este vorba aici de o simplă influenţă folclorică, poncif mult vânturat de critici.

Anonimii nu aveau talent, ci *har*. Vieru are, cu siguranţă, mult *har*, iar impresia de talent nu-i decât strălucirea expresivă a harului. De aici mila lui imensă faţă de moarte, pe care o deplânge de parcă ar fi ciobanul mioritic: „Nu se luptă cu moartea, rămânând structural o fire mioritică, pur românească". Ceea ce dovedeşte sărăcia tezei care confundă atitudinea ciobanului în faţa morţii cu o moliciune fatalistă.

Cât despre denigratori (era tocmai izbucnirea lui Grigurcu în *România literară*), D.R. Popescu spune limpede: „Să faci din Vieru, azi, ţinta răului, mi se pare a fi o blasfemie. Şi este chiar o neruşinare! Dar ce vrea Vieru? Aceasta e întrebarea. Nici măcar nu cere să bage în grajduri nişte burghezi!" Aluzie spuneam, la o vorbă a lui Baudelaire: „Dacă un poet ar cere statului de a avea câţiva burghezi în grajd, toată lumea ar fi mirată, pe când dacă un burghez ar cere un poet la grătar, lucrul ar părea cât se poate de firesc". Poeţii pot fi oricând sacrificaţi! O ştim de la Eminescu.

În vecinătatea pătrunderii critice a lui D.R. Popescu se află şi Dan Zamfirescu, dar pe creasta unui radicalism pe care nu-l putem ignora, deşi uită de „păstrarea proporţiilor" amintite de Eugen Simion. În viziunea lui, apariţia lui Vieru într-o Basarabie crucificată ţine de domeniul miracolelor: „o apariţie cu nimic mai puţin paradoxală şi semnificativă decât Sanctitatea Sa Papa Ioan Paul al II-lea, prin care ignoratul şi batjocoritul Dumnezeu i-a dat răspuns lui Stalin, făcându-i ţăndări cel mai întins imperiu şi cea mai teribilă maşină opresivă"[250]. Un cârcotaş demitizant ar avea de ce să-şi exercite ironia. Totuşi, comparaţia nu ţinteşte o „egalizare" cu Sanctitatea Sa Papa Ioan Paul al II-lea. O asemenea ecuaţie l-ar speria, mai întâi, pe Grigore Vieru. E vorba de sensul

simbolic al apariţiei lui Vieru. Dan Zamfirescu asta vizează. Înadins Creatorul i-a dat lui Vieru o constituţie firavă şi încercată: „Ceea ce-i dă măreţie lui Grigore Vieru este nu numai lupta pe care a dus-o, nu numai miraculoasa resurecţie a limbii române celei mai autentice şi mai bogate din versurile sale, ci şi alcătuirea – de frumuseţe, dârzenie şi puritate eminesciană – a fiinţei sale umane. Ea a fost intuită de toţi cei ce i-au acordat o stimă şi o dragoste unică. Omul şi creatorul, ca şi la Eminescu, fac una şi-şi sporesc reciproc luminile. De unde şi ura feroce a celor ce ar vrea destrămată o dată pentru totdeauna această sinteză, nu lipsită de umbre uneori, dar care nu pot acoperi superba «corolă de minuni» care a fost şi rămâne încă, în vârtejul apocaliptic ce încearcă a o suprima, *fiinţa românească*. Ea şi-a găsit, în poetul, militantul şi omul Grigore Vieru, una dintre cele mai trainice încorporări“.

După Ion Rotaru, Eugen Simion şi Dumitru Micu, Marian Popa este un alt istoric literar care include un capitol despre Grigore Vieru într-o istorie literară. Şi aici poetul apare ca simbol al unei provincii cu rana deschisă pe cord şi ca lider de generaţie. Istoricul literar sintetizează majoritatea temelor vierene, cu ample citate, subliniind capacitatea de translare simbolică, „de concentrare şi restructurare a ideilor şi afectelor prohibite“[251]. Observă că „Poetul nu este propriu-zis erotic, dar un cântăreţ al iubirii conjugale cu toate aspectele ei“, uneori „extraordinar în câte o întâmplare de baladă, strânsă în exprimare şi extinsă fantastic“, ca în recunoscuta capodoperă *Pădure, verde pădure*. În fine: „Tot mai ingenioasă în metafore şi raţionamente, poezia de după 1990, va fi tranşant politică, vizând pe seceşioniştii moldoveni, dezbinătorii

şi antinaţionalii din ţară, servind deci ideea solidarităţii şi reîntregirii române“[252].

Grigore Vieru a intrat şi în dicţionarele literare mai noi, exemplul cel mai la îndemână fiind *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*, în care articolul despre poet e semnat de Al. Cistelecan[253], un text dintre cele mai obtuze care s-au scris privitor la lirica lui. După opinia lui Al. Cistelecan, creaţia lui Vieru „e centrată pe adoraţia mamei“, a casei, a familiei, încât ne-am afla în faţa unui „poet domestic“, sedus exclusiv de „reveria casnică“, iar în erotică – un „poet paradisiac“ într-o „lume adamică, blajină şi luminoasă“, plină de miraje melancolice. Se înţelege că toate acestea sunt constatate cu îngăduinţă, astfel de viziune fiind total străină sensibilităţii lirice moderne şi postmoderne. Cistelecan vede la Vieru doar „acorduri sentimentaloide“, „dese puneri în ramă sămănătoriste“, „melancolie paradisiacă“: „Unind elegia cu feeria domestică, poezia lui Vieru e un *continuu ritual al adoraţiei materne,* adoraţie răsfrântă, cu aproape aceeaşi religiozitate, şi asupra graiului, iubitei, plaiului“. Toate acestea sunt semiadevăruri, adică tot atâtea falsuri vehiculate pe seama unui mare poet, cum se exprima recent Mihail Dolgan, nu fără dreptate..

Un teritoriu puţin cercetat al liricii vierene este cel stilistic, atins doar în treacăt de criticii şi istoricii literari. Printre excepţii, în România, este Adrian Voica. Totuşi, acesta nu i-a dedicat lui Vieru un studiu special, ci face aprecieri într-un studiu colectiv despre poezia din Basarabia. La Vieru, îi atrag atenţia rimele feminine din poezia *Legământ*, ceea ce ar conferi „originalitate sub aspect prozodic“[254]. Şi mai interesantă îi apare *Târgoveţul ciudat*, una dintre cele mai originale, din punct de vedere prozodic, din *Constelaţia lirei*. „Prin modul de abordare

(succint comentariu, urmat de dialog) poezia se adresează – susţine autorul – celor mici; însă şi celor mari, adăugăm noi, prin simbolurile pe care le conţine. Comentariul poetic se reduce la un distih (rimat ***aa***), aflat de fiecare dată la începutul strofei. Urmează întrebările, alternând cu răspunsurile monosilabice – numai negaţii în primele două strofe, pentru ca în ultima să apară şi afirmaţiile. Cu o singură excepţie, întrebările rimează între ele, dar nu şi răspunsurile – evidentă fiind, în această privinţă, situaţia din ultima parte, în care fiecărei întrebări îi urmează, printr-o ingenioasă alternanţă, fie un răspuns negativ, fie unul afirmativ, versurile care le conţin se reduc aşadar la o silabă independentă accentuată („*nu*“ sau „*da*“) – aspect rar întâlnit în peisajul prozodiei româneşti. Alternanţa afirmaţie/negaţie din ultima strofă este menită să sugereze că „*de vânzare*“ este numai ***rodul***, nu şi ceea ce-l generează“[255]. Schema prozodică arată varietate, predominant fiind, însă, peonul: „Invariabil, după un peon III (vv-v) urmează un peon II (v-vv) – ceea ce presupune existenţa rimelor dactilice în versurile respective. Altfel spus, ele contrastează cu răspunsurile monosilabice cu care se învecinează. Sub aspect prozodic, autorul realizează aici o situaţie inedită tocmai prin această apropiere a rimelor bogate de silaba independentă accentuată“[256].

Despre Grigore Vieru au mai scris Părintele Galeriu, Corneliu Ştefanache, V. Atanasiu, Zaharia Sângeorzan, Mariana Codruţ, Dan Mănucă, Petru Poantă, Dumitru M. Ion, Mircea Radu Iacoban, Adrian Nicolau, Gh. Capşa ş.a.

5. DOUĂ MONOGRAFII

Dacă la împlinirea a 50 de ani apărea la Chişinău temeinicul studiu al lui Mihai Cimpoi, precedat, în 1984, de micromonografia lui Mihail Dolgan, prezenţa unor cercetări monografice în Ţară a fost simţită ca necesară la a 60-a aniversare. Iniţiativa o vor prelua Stelian Gruia şi Fănuş Băileşteanu. Primul recunoaşte că nu e un critic literar „autorizat“[257], iar pricina întreprinderii sale este impresia extraordinară lăsată de miracolul deşteptării Basarabiei, lipsa unui studiu temeinic despre Vieru în România, credinţa sa că se află în faţa „celui mai important poet de azi al Basarabiei, devenit în ultimii ani şi simbol al deşteptării pentru toţi românii care sunt români“[258], în fine, acuta neruşinare a celor care l-au atacat pe Vieru, „nu numai un gest lipsit de inteligenţă, ci chiar o ticăloşie“[259].

Motivată astfel, ţinta cărţii e formulată deja în titlu, nefiind vorba numaidecât de fixarea coordonatelor estetice ale operei. Cartea e structurată în şapte capitole: *Poetul deşteptării noastre, Inocenţă şi calvar, „Albinuţa“, Bodiul şi mirajul Bucureştilor, Intermezzo, De la Madona Sixtină la Măicuţa Basarabia, Elogiul iubirilor perene, Poet pe Golgota Basarabiei.* Stelian Gruia e legat afectiv de Grigore Vieru şi de Basarabia, fiind martor şi protagonist la aventura *Albinuţei* în România. S-ar putea ca lucrarea lui să rămână importantă îndeobşte prin investigaţia biografică, prin amănuntele de istorie literară legate de pătrunderea operei vierene în Ţară. Am fi însă limitativi deoarece cartea formulează sau deschide premise care pot fi fecunde pentru viitoarele cercetări. De pildă, simbolistica *mamei*, discutată de mai toţi comentatorii, este pusă în scenă prin paralelismul *mamei române* cu Ma-

dona occidentală. Validabilă e şi afirmaţia că *Albinuţa* a făcut pentru românism mai mult decât orice armată[260]. Ivan Bodiul şi-a dat seama de importanţa acestei cărţi încercând să o „saboteze“, însă prestigiul lui Vieru era deja în masivă creştere pe tot întinsul fostei Uniuni Sovietice. Curios, comuniştii aveau un fel de „respect“ faţă de celebritatea autorilor şi încercau, pe cât posibil, să şi-o alieze prin diverse tertipuri. În pofida aparenţelor, *Albinuţa,* apreciază criticul, este o operă „de mare complexitate“[261]. Chiar obstacularea ei de către autorităţi, prin critica ideologică, arată că această complexitate se arăta ca primejdioasă. Când un exemplar a ajuns la Bucureşti şi Stelian Gruia a vrut să-l editeze, ca o culme a ironiei, cei care aprobau tipărirea au respins propunerea, chipurile sub pretextul lepădării de modelul cultural sovietic: „Domnule, ne-am săturat de exemple sovietice“. Or, *Albinuţa* era tocmai antiteza „modelelor sovietice“! Aducându-se argumentul că e vorba de un român basarabean, nici acesta n-a rezistat deoarece Basarabia era considerată definitiv pierdută. Mihai Ungheanu, Mircea Sântimbreanu au fost printre puţinii care au înţeles cine este Grigore Vieru şi ultimul a încercat să pună în practică editarea *Albinuţei*, dar n-a avut nici o şansă. Totuşi, a reuşit, câţiva ani mai târziu să-i tipărească antologia din colecţia „Cele mai frumoase poezii“ (1981).

Cât despre imaginea *mamei*, spuneam, elementul de noutate e comparaţia cu Madona Sixtină, având corelat în ortodoxie icoana Sfintei Maria. De asemenea, Stelian Gruia insistă pe simbolismul matern utilizat de Vieru ca armă de luptă naţională, el vorbind, de fapt, de Măicuţa Basarabia. Poezia *Steaua mamei* e considerată „una din cele mai tragice poezii din literatura românească“[262].

Autorul surprinde diverse ipostaze ale mamei şi ale femeii, în genere. Mama trudind pe plantaţiile de tutun pare desprinsă din *Clăcaşii* lui Goga: „Aici, după părerea mea, se află punctul culminant al tragediei măicuţei Basarabia“[263]. Iată şi un portret al Măicuţei, în reconstituirea lui Stelian Gruia după textele vierene: „Pentru el, Mama în toate ipostazele este o *Femeie frumoasă*. Această frumuseţe pentru cititorul avizat reiese din parcimonioasele detalii, care se ivesc ici-colo şi care, toate la un loc, compun portretul Măicuţei Basarabia, care ni se înfăţişează aşa: păr negru împletit cu cosiţe groase, ochii pătrunzători, frunte înaltă, uneori cu îngurzituri din pricina grijilor, faţă albă cu pometii puţin ieşiţi, subliniind parcă avalanşa muncilor istovitoare, cu bărbia rotundă, neted şi trupul drept, cu sânii rotunzi, acoperiţi cu tradiţionala pânză de tort“[264]. Criticul avertizează cititorul că această „reconstituire“ se bazează pe repetate lecturi ale stihurilor maestrului şi, finalmente, a fost impresionat să constate „o mare asemănare cu geniala operă a lui Rafael. Ce-i drept, Grigore Vieru face un portret «indirect» al Madonei, combinând frumuseţea din tinereţe cu toate blestemele picate pe Basarabia“[265]. Care blesteme, desigur, nu se regăsesc la Rafael, de unde şi originalitatea poetului moldovean. De-ar fi să numim doar cele două simboluri ale „blestemelor“ – *stăpânul* şi *tutunul*, ambele conturând „apocalipsul de otravă“. Există – după Stelian Gruia – şi o Madonă Sixtină a Basarabiei. Autorul le pune în balanţă: „Puse faţă în faţă cele două Eterne Femei şi Mama, asemănătoare până la un punct, deosebite fundamental când ne gândim la cadrul în care se mişcă fiecare, ele nu pot decât să ne îngândureze. O dată cu sfintele apariţii în faţa noastră se profilează două destine esenţiale, din care unul intră în sfera tragismului aberant.

Opera lui Rafael îndeamnă sufletul nostru la puritate morală, la elogiul maternităţii şi a(l) îndrăznelii într-o lume, dacă nu perfectă, cel puţin adusă la nivelul unei civilizaţii materiale autentice. Madona lui Grigore Vieru traversează aproape două sute de ani de batjocură şi când crede că se află aproape de limanul suferinţelor îşi vede urmaşii învrăjbiţi şi puşi să-şi scoată unul altuia ochii într-un climat de cruntă mizerie materială şi morală. De aceea Madona lui Rafael ne îmbie la admiraţie şi elogiu în faţa purităţii sufleteşti şi a frumuseţii umane, pe când Măicuţa Basarabia a lui Grigore Vieru ne îndeamnă la rugă pentru triumful înţelepciunii noastre strămoşeşti. Aşa că, prin opera lui Grigore Vieru, Măicuţa Basarabia este parte din sufletul tuturor românilor“[266].

Un capitol substanţial este şi cel despre *Elogiul iubirilor perene*. Stelian Gruia consideră că lirica erotică a lui Vieru este „tradiţionalistă şi lipsită de efecte imaginative spectaculoase, dar cu foarte multe elemente împrumutate din tezaurul folcloric al românilor, în special al celor de peste Prut“[267]. Desigur, diagnosticul e validabil, dar el nu ne poate spune esenţialul despre poezia de dragoste viereană. Mai la obiect e încercarea de a stratifica lirica erotică pe cele şapte anotimpuri ale vieţii (în *Steaua de vineri*), ca tot atâtea trepte ale erosului. Partea originală a demersului e coroborarea acestor vârste cu cele şapte zile ale săptămânii: 1) *luni* – iubirea de prunci; 2) *marţi* – copilăria „conştientă“, care stă sub semnul mirării şi al miracolelor. În plan biografic, este iubirea pentru Zina, colega din primele clase, când viitorul poet dansa cu micuţa blondă *Baraboiul* şi alte jocuri populare; 3) *miercuri* – iubirea adolescenţei, pentru tânăra învăţătoare Eugenia Gladun, dragoste aprinsă, dar neîmpărtăşită vreodată; 4) *joi* – numită şi „joia mohorâtă“ sau „tinereţea

mea pierdută“ – cea a erosului care cunoaşte despărţirea (de Eugenia Gladun). O vârstă a crizelor, a bolilor, a lipsurilor materiale; 5) *vineri* – „steaua de vineri“ – când se ivesc roadele iubirii în convieţuirea partenerilor, femeia iubită devenind mamă (treapta Raisa Nacu), aducând şi imaginea „femeii suferinde“ cu temerea că s-ar putea ca să nu se nască copilul. Este „vinerea adâncă“ a maturităţii; 6–7) *sâmbăta* şi *duminica* aduc liniştea datoriilor împlinite.

Ultimul capitol este cel care dă titlul volumului, axat pe simbolistica biblică a dramei basarabene, cu care Grigore Vieru se identifică. Stelian Gruia argumentează că Vieru şi-a asumat conştient rolul pătimirii pe Golgota basarabeană, în calitate de continuator al lui Alexei Mateevici „într-o epocă cu mult mai tragică pentru neamul românesc“[268]. Supliciul este pus sub semnul unei singurătăţi bacoviene şi nu întâmplător capitolul se deschide cu un moto din *Litanii pentru orgă*:

> Doamne, atât de singur,
> Atât de singur
> N-am fost nicicând.

Simbolurile sunt bacoviene şi e de mirare că lui Stelian Gruia îi scapă acest aspect. În atare infern, însoţitor îi este poetului corbul „negru ca un hău“, mesager, aici, al *supunerii* cerute de stăpânii cuceritori. Poetul, ca imagine a Basarabiei îngenuncheate, este văzut, în ultimă instanţă, ca pe un nou David „flămând şi hărţuit din caleafară“, care se înfruntă cu „Goliatul imperial ajungând în cele din urmă să vadă imensa creatură trântită la pământ. Din păcate, doar pentru scurtă vreme. Fiara imperială prinde iarăşi puteri şi pas cu pas încearcă să-şi recâştige teritoriile pierdute. Şi reuşeşte. Reuşeşte cu

ajutorul aceluiaşi Occident ignorant şi mercantil, care până la urmă (dă Doamne să nu fie aşa!) va reuşi să clocească în fostul spaţiu sovietic o nouă dictatură“[269]. Din păcate, profeţia aceasta e pe cale a se împlini cu asupra de măsură, încât Grigore Vieru şi patrioţii de la Chişinău se află azi spre o nouă Golgotă, poate chiar mai teribilă decât aceea din anii comunismului sovietic, fiindcă noii comunişti i-au declarat „minoritari“ în propria ţară! De altfel, Stelian Gruia o şi spune, cu amărăciune: „Pe acest fundal deplorabil începe cea de a doua Golgotă a poetului Grigore Vieru“[270]. Şi asta din pricină că politicienii români de pe ambele maluri ale Prutului au ratat momentul prielnic al reîntregirii, când fiara ajunsese la pământ. O mare parte a intelectualităţii a fost şi ea cuprinsă de confuzie, de dihonia discordiei, dezlănţuind atacuri la adresa lui Grigore Vieru şi ale celor care mai cred în mântuirea Basarabiei. Imaginea finală a cărţii lui Stelian Gruia stă sub semnul unei legitime îngrijorări: „În acest timp, Grigore Vieru şi-a reluat urcuşul pe aceeaşi Golgotă a Basarabiei. Cu ochii lui trişti de Christ în preajma răstignirii poartă mai departe pe umerii firavi crucea neîmplinirii româneşti“[271].

Deşi de mai mici dimensiuni decât cartea lui Stelian Gruia, cea a lui Fănuş Băileşteanu[272], intitulată simplu *Grigore Vieru*, pare să se înscrie mai sigur pe traseul criticii literare propriu-zise, autorul fiind, cum se spune, un meseriaş. Lucrarea are patru părţi: *Omul* – se ocupă de dimensiunea biografică; *Poetul* – este şi cea mai amplă şi are, evident, în obiectiv opera, a treia este un *Portret final* şi, în fine, o *Bibliografie* sumară. Criticul începe cu momentul primirii lui Grigore Vieru în Academia Română, ca membru de onoare, la data de 13 noiembrie 1990. După ce a redevenit cetăţean român (cum a fost prin

naştere), a fost reales ca membru corespondent al Academiei Române la 25 martie 1993, pentru ca în acelaşi an să i se propună candidatura la Premiul Nobel pentru Pace. Ulterior, va deveni membru titular al Academiei. De la acest „pretext", menit să arate locul privilegiat al poetului în cultura românească de azi, Fănuş Băileşteanu parcurge, apoi, câteva trepte ale receptării lui Vieru în critica din fosta Uniune Sovietică, din Basarabia şi din Ţară, după care poposeşte asupra principalelor date biografice. Acestea se conturează, ca şi la alţi exegeţi, sub semnul unei existenţe de privaţiuni şi de suferinţă. Criticul se fereşte de a melodramatiza, dar nu poate ocoli adevărul că „Viaţa lui Grigore Vieru n-a fost deloc uşoară"[273]. Şi el uzitează de simboluri biblice spre a ne înlesni accesul către tâlcurile vieţii scriitorului. Astfel, motivul *răstignirii*, al drumului spre Golgota revine. Este „tema centrală a poeziei lui Grigore Vieru", dar şi „«tema» vieţii sale – fără să vrea!"[274].

Între viaţa şi opera lui Grigore Vieru există o solidaritate organică (observaţia s-a mai făcut), încât poezia are „un rol existenţial în biografia" sa: „Este însăşi viaţa sa. Artistul trăieşte, până în 1988, aproape exclusiv în, prin şi pentru Poezie"[275]. Pătrunderea fizică, pentru prima oară, în România dobândeşte semnificaţia unui eveniment extraordinar şi aşa, de altfel, îl prezintă Vieru însuşi. Pe 22 ianuarie 1992, poetul a fost invitat să vorbească în Parlamentul României, caz unic pentru un scriitor. Distanţă de eră geologică între cele două primiri în Ţară. Totuşi, mi se pare că impactul a fost mai profund în 1973, constituind cotitura decisivă în existenţa şi în creaţia lui Grigore Vieru. La *Forumul românilor şi originarilor din România* (iunie, 1992), poetul putea mărturisi în *Cuvântul de salut*: „Întreaga noastră lucrare, întreaga viaţă a

românilor din partea stângă a Prutului n-a fost altceva decât o cazană de a reconstitui veşnic mântuitoarea noastră biserică, ce se cheamă românismul basarabean".

În amplul capitol despre *Poezie*, Fănuş Băileşteanu încearcă să schiţeze o poetică a lui Grigore Vieru, corelând diverse mărturii şi texte vierene. Evident, nu poate ocoli chestiunea limbii române pentru destinul liricii basarabene, în general, şi al celei vierene, în special. Reflecţiile despre limbă ale lui Vieru sunt comparate cu cele semnate de Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru sau D. R. Popescu. Din păcate, criticul nu trece de acest comparatism.

Subcapitolul al doilea e dedicat poeziei pentru copii. Şi aici se recurge la fructuoase comparaţii. Cu *Albinuţa,* Vieru ar fi dat o replică basarabeană de „cosmogonie ludică" la celebra *Abece* arghezianăă[276]. Ludicul vierean nu este lipsit de umor de bună calitate. În schimb, comparaţia teologiei despre Sfânta Treime a Sfântului Grigore din Nazianz cu *Abecedarul* lui Grigore Vieru se vădeşte puţin forţată[277].

Poezia de dragoste viereană, având în centru arhetipul feminităţii, este apreciată la cel mai înalt grad. Criticul invocă şi situarea valorică a poetei Carolina Ilica dintr-o tabletă-prefaţă la volumul *Hristos nu are nici o vină* (1991). Autoarea considera că tema cea mai frumoasă a liricii lui Vieru este „iubirea niciodată egal împărţită între mamă şi iubită", fapt ce produce o „sfâşiere a dragostei" de neîntâlnit la alt poet[278].

Ispititoare e şi analiza cromaticii în raport cu erosul. La Vieru, de exemplu, *verdele* este culoarea dragostei pure, naturale. Sensul vegetal-floral din poezia lui Vieru este ingenios coroborat cu existenţa florală a femeii din

ciclul proustian *La umbra fetelor în floare*. Totuşi, o semenea apropiere pare forţată. Se invocă, în atare privinţă, „epitaful“ vierean „Sunt iarbă,/Mai simplu nu pot fi“. Dar vegetalismul fiinţei vierene este *altceva* decât cel proustian. Mai relevantă ar fi apropierea de vegetalismul romantic eminescian. Validabilă, în schimb, e decizia că „practic, toată poezia lui stă *sub semnul iubirii*“[279]. Fănuş Băileşteanu dedică poeziei *pentru mama* un subcapitol aparte, cum şi era de aşteptat. Finalmente, este şi el tributar criticii lui Mihai Cimpoi care a analizat „principiul matern al universului“ vierean. Metoda comparatistă asociază viziunea poetului basarabean cu folclorul, cu Blaga, cu Goga, Eminescu, Nichita Stănescu şi chiar cu pictura lui Sabin Bălaşa. Criticul remarcă marea diversitate a „întrupărilor stilistice“ a poeziei despre mamă, de la confesiunea directă şi „studiul“ motivelor până la jubilaţia estetică, simţul muzical şi „hermetismul folcloric“[280]. Comentatorul se străduieşte să surprindă „specificul poeziei lui Grigore Vieru“ în „spaţiul diagonalelor unui pentagon format din: spiritul «testamentului» arghezian; «jalea» naţională, cu tonalitatea biblică a lui Octavian Goga, dar fără stilul baladesc al rapsodului din Răşinari; «boala» din lume (cu precizarea doar că această boală nu e ancestrală, ontologică, ci… socială sau, mai bine-zis «naţională) şi melancolia, ca şi expresia – blagiană»; «armonia» eminesciană, muzicală, a sufletului moldav şi liniştea bucolică, pillatiană, liniştea «satului dintre vii», dintre păduri“[281].

Neîndoielnic, la nivelul „complexelor de cultură“ va fi fiind câte ceva din toate acestea. Dar se poate lăsa impresia că Grigore Vieru este doar un „sintetizator“. Încercările de a distinge nota personală a lui Vieru în

context sunt lăudabile. De exemplu, versul final din *Cuvântul mamei*: „O, Mamă/O, mamă!“, deşi ar vrea să trimită la Eminescu, „se opreşte la oftatul monocuvântului – şi aici ar trebui să se vadă modernismul poeziei lui Grigore Vieru; el ştie, deci, şi să răsucească gâtul retoricii, să-şi cenzureze efuziunea romantică, să apeleze la sugestie – precum Verlaine“[282].

Fănuş Băileşteanu consideră că *În limba ta* este capodopera liricii lui Grigore Vieru[283]. Nu-i ocolită nici „poezia pentru patrie“, obiect al subcapitolului al cincilea. Dragostea „colosală pentru tot ce-i românesc“, care stârneşte unora „zâmbete sardonice“, este exprimată simplu, cu o puternică şi autentică vibraţie. Patria lui Vieru este *mamă, pâine, pământ, nuc* etc. Întreaga bătălie viereană se duce, cel puţin în ultimul deceniu, împotriva „moldovenismului*“,* ca doctrină de stat antiromânească.

Există în opera lui Grigore Vieru şi o „poezie pentru… Hristos“ (subcapitolul al şapteleea). Acum, toate celelalte teme şi motive pot apărea ca permanenţe ale spiritului religios[284]. Deşi nu atinge, în poezia religioasă, dramatismul lui T. Arghezi sau chiar al Leonidei Lari, fiorul sacrului este esenţial în lirica viereană.

Întrebându-se, în ultimul subcapitol (*Poezia pentru… poezie*) în ce constă *originalitatea* liricii lui Vieru, Fănuş Băileşteanu ajunge poate la răspunsul cel mai îndrăzneţ pe care-l oferă exegeza sa, într-un context, ce-i drept, mai larg: „Originalitatea ei constă în cadrul mai larg al poeziei de meditaţie, de reflexie filozofică asupra marilor teme ale poeziei, ale destinului uman – în chiar nucleul acestei meditaţii: în felul cum e privită moartea“[285].

Într-adevăr, *moartea* este piatra de încercare, „ea-i enigma, ea e runa“, cum ar spune Eminescu. Fănuş Băi-

leşteanu compară concepţia despre moarte a lui Vieru cu acea din *Mioriţa*, cu cea a lui Arghezi, a lui Blaga, a lui Bacovia, a lui Creangă şi conchide că îl diferenţiază de toţi aceştia *sfidarea calmă a morţii*. Doar moartea mamei declanşează „o prăbuşire cosmică: până şi graiul cade «doborât», declanşând o tragedie“[286]. În confruntarea cu moartea, Vieru are „un robust optimism, deşi, cum se ştie, viaţa sa numai roză n-a fost“[287].

În *Portretul final,* Fănuş Băileşteanu conchide că Grigore Vieru este „un mare poet contemporan“ şi „un erou al provinciei sale – Basarabia“[288].

II.
À REBOURS

1. ÎN LOC DE EXCURS BIOGRAFIC

La un moment dat, am fost tentat să fac o incursiune biografică în existenţa lumească a lui Grigore Vieru. O asemenea metodă, însă, nu stă în obiceiurile mele de critic şi mi se pare că aş fi repetat ceea ce deja se ştie şi au sintetizat autorii de monografii amintiţi în primul capitol, dar şi constructorii de ediţii prin obişnuitele *tabele cronologice* însoţitoare. De altfel, şi prezenta carte propune o asemenea *Cronologie* foarte utilă. Toate acestea sunt absolut necesare în cunoaşterea personalităţii lui Grigore Vieru. Pentru economia acestui studiu, însă, amănuntul biografic va fi pus nu în slujba biografismului de tip factologic, ci în descifrarea „complexelor de profunzime“[289], în stare să ne îndrume către o mai adecvată înţelegere a *fenomenului Grigore Vieru.* Căci un asemenea *fenomen* ne interesează, în primul rând. Vrem nu vrem, întrebarea care se pune e cum de a reuşit un poet de o anvergură aşa de „modestă“ (precum a fost, la vremea lui, G. Bacovia) să trezească un asemenea interes care face din el unul dintre cei mai citiţi poeţi români din toate timpurile? Viaţa lui este, în definitiv, una destul de simplă şi de banală, nu departe de cenuşiul celei bacoviene. Tabelele cronologice invocate pot epuiza uşor această viaţă, fără a mai fi nevoie de o *biografie* specială. Cine îi citeşte bine opera îi citeşte, de fapt, *viaţa* şi acesta este un elogiu pe care l-am întâlnit deja în destule texte critice. Pe de altă parte, poetul însuşi, ca poet, se reco-

mandă cu toată modestia: „Ştiu că n-am geniu. Nici măcar nu sunt un mare poet“[290].

Mărturia i-ar putea satisface înzecit pe denigratorii poetului. Enigma fiinţei vierene începe chiar cu această cinstită *recunoaştere.* Cum de a reuşit un poet lipsit de geniu şi nici măcar *mare poet* să declanşeze un interes enorm pentru sine şi pentru fenomenul basarabean, în genere? E ceva aici de domeniul inexplicabilului şi Dan Zamfirescu avea dreptate să compare apariţia lui Grigore Vieru în cultura dintre Prut şi Nistru cu apariţia la fel de inexplicabilă a Sanctităţii Sale Papa Ioan Paul al II-lea. Păstrând proporţiile, desigur. În literatura română actuală există poeţi cu mult mai talentaţi, unii dintre ei chiar în Basarabia, încât indignarea dispreţuitoare a unora că, uite, ei, deşi sunt incomparabili mai „mari“, că stăpânesc meşteşugul cuvintelor în chip strălucit (cine oare, ziceam, s-ar măsura cu fantezia lingvistică a lui Mircea Cărtărescu?), vezi bine, n-au parte de „răsfăţul“ lui Grigore Vieru nu doar în faţa publicului, dar şi în a criticii! Uite, despre Vieru s-au scris şase monografii, iar dacă o punem la socoteală şi pe cea de faţă, ajungem la şapte! Una pentru fiecare zi a săptămânii şi unii vor gândi că a şaptea carte despre Vieru putea oare să poarte un alt titlu decât *Duminica Mare a lui Grigore Vieru*? Nu, alt titlu nici n-ar fi fost de găsit! Şi cea mai mare mirare pe care o produce faima lui Grigore Vieru e că aceasta a crescut (şi e departe de a se fi stins) pe fondul unei biografii cu totul nespectaculoase, de felul celei bacoviene, dar, ce-i drept, fără putinţă de a concura până la capăt cu aceasta, imagine arhetipală a Cenuşăresei de care niciodată vreun poet nu se va mai învrednici, căci viaţa lui Bacovia este ***anti-biografie*** la modul absolut. Cu siguranţă, însă, că sufletul Cenuşăresei s-a conservat în

starea lui pură în firavul Grigore Vieru. Mai vrea cineva o altă explicaţie la fascinaţia pe care o degajă fiinţa lui Grigore Vieru? Întreaga fiinţă basarabeană, batjocorită şi umilită timp de două veacuri de către stăpânele purtătoare de cnut, s-a aciuat răbdătoare în firea acestui bărbat şi, deodată, s-a produs acea *ieşire-din-ascundere* pe care grecii de felul lui Platon o numeau *alétheia.* A ieşit din ascundere, prin Grigore Vieru, *inconştientul colectiv*, cum îl numea C.G. Jung, iar meritul de căpătâi al basarabeanului e că s-a lăsat invadat, *personant* (cum ar zice Blaga) de acesta şi, astfel, poetul a fost hărăzit să devină *reprezentativ* nu pentru o modă, nu pentru cine ştie ce experimente poetice, nu pentru jonglerii de vorbe, ci pentru destinul neamului românesc. A spus-o foarte bine Nicolae Dabija, fiindcă şi el tinde să se identifice cu *fiinţa colectivă*, nu doar cu *sine*. Anume că Vieru *este mai mult decât un poet, el este un destin.* Dacă ar fi fost doar un poet, el, probabil, ar fi fost, în bună parte, ceea ce insinuează denigratorii săi – un tradiţionalist neosămănătorist. Printr-un „instinct“ sigur, însă, care ţine de sfera *harului*, el şi-a strivit condiţia individuală şi nutrit, ca Anteu, de forţele telurice ale adâncurilor (oare nu s-a vorbit despre o poetică a *reazemului-pământ*, în cazul său?), s-a înălţat în tăriile *azurului şi ale luminii*, cum nu o vor putea face vreodată „geniile“ jongleriilor textualiste. De aici, probabil, comparativ cu Bacovia, *norocul* său de a i se fi recunoscut de timpuriu faţa nobilă de Cenuşăreasă, după ucenicia în umilinţi şi privaţiuni în copilărie şi adolescenţă. E un traseu atipic, căci Bacovia a fost recunoscut cu greu în toată grandoarea lui, şi nu în timpul vieţii, ci abia la bune decenii de la moarte. De aceea, Grigore Vieru ne poate apărea ca un Bacovia de semn întors, *un Bacovia* ***à rebours***, chiar de la nivelul

sociologiei succesului. E cel dintâi izbitor contrast dintre cei doi poeţi cu o structură antropologică asemănătoare. Cineva îmi atrăgea atenţia că până şi constituţia lor fizică este similară: amândoi costelivi şi extrem de fragili, cu sănătatea şubrezită pretimpuriu. Constantin Călin făcea observaţia că un Bacovia rotofei nu ar fost deloc credibil, o imposibilitate antropologică. Sunt convins că acelaşi lucru e valabil şi pentru poetul de la Chişinău: *un Grigore Vieru rotofei este de neimaginat, o contradicţie în termeni antropologici*. Straniu e faptul că, pe cât descoperi mai multe asemănări între cei doi poeţi, pe atât ei devin mai contrastanţi. Întâietatea în timp fiind de partea lui Bacovia, vom conveni, din acest punct de vedere, că Vieru este negativul din oglindă al băcăuanului, iar fiindcă Bacovia este, prin excelenţă, poetul *negativului stilistic*[291], vom constata că basarabeanul este poetul *pozitivului stilistic*. De aici impresia că Grigore Vieru descinde direct din folclor, pe când Bacovia pare aşa de depărtat de acesta, fiind, de fapt, la fel de apropiat, cum iarăşi am demonstrat-o în cartea amintită.

S-ar zice că şi copilăria ambilor este contrapunctică, deşi, într-un fel, asemănătoare. Bacovia a văzut lumina zile la 4–17 septembrie 1881, în casa lui Dimitrie Vasiliu şi a Zoei Langa, la Bacău, ca al patrulea copil după un şir de trei fete, căzând în familie ca o binecuvântare cerească, încât mama i-a creat condiţii de creştere excepţionale, un mic paradis (dar artificial) al copilăriei, cu grija exagerată de a nu-i lipsi nimic lui Iorguţ şi de a-l feri de orice primejdie. Iorguţ era de o sensibilitate extraordinară, adică exact precum copilul din Pererita, născut la 14 februarie 1935, în familia de ţărani a lui Pavel şi al Evdochiei Vieru, pe malul stâng al Prutului, fratele geamăn al Siretului, cel care trece pe lângă Bacăul lui Bacovia.

Pererita e la o *azvârlitură de zmeu* de Miorcanii lui Ion Pillat, de pe malul drept al Prutului. Să fie oare o întâmplare că din aceste două sate gemene s-au ridicat doi poeţi cu o structură artistică aşa de apropiată?

Dar să ne întoarcem la firul biografic. Tot al patrulea copil a fost şi Grigore, şi tot după trei fete, dar dintre care doar una, Sofia, a supravieţuit, celelalte două, Catinca şi Liduţa, stingându-se de mici. Semn de nenorocire. Copilul născut la oraş, în familia unui comerciant suficient de înstărit pentru a crea condiţii de viaţă onorabile, ocrotit de mamă şi de surori, a simţit, în mod paradoxal, micul său „paradis“ ca pe un „*infern*“, care-i va marca definitiv universul poetic şi-l va face inapt pentru o viaţă în societate de succes public. Faptul e cu atât mai straniu, cu cât Bacovia şi-a petrecut copilăria şi adolescenţa în „cea mai bună dintre lumile posibile“, adică într-o Europă şi într-o Românie care parcurgeau ceea ce s-a numit *la belle époque*. Dimpotrivă, copilul Grigore, născut într-un sat care curând avea să cunoască *infernul războiului* şi, mai ales, colţii sârmei ghimpate străbătând chiar prin fundul grădinii spre Prut, a fost cu totul nerăsfăţat în copilărie, rămas orfan de tată de două ori: nu împlinise decât jumătate de an când Pavel Vieru a murit; dar la sfatul ciudatului „Zodier“ al satului, mama Dochiţa se va recăsători cu Vasile Guţu, un om blajin, care a câştigat dragostea copiilor. Va fi însă încorporat şi se va stinge pe pământ străin (cum o va spune poetul în *Formular*), în al doilea război mondial, încât micul Grigore va creşte, practic, fără tată, ca dublu orfan patern, mama încorporând afectiv şi familial şi atributele tatălui[292]. Naşterea viitorului poet a survenit la cinci ani de la venirea pe lume a surorii sale Sofia. Cu siguranţă, împrejurările au decis ca familia să nu aibă componenţa numeroasă a

celei a lui Bacovia. Cert e că Vieru n-a avut copilăria „fericită“ a lui Iorguţ. El a trebuit să ostenească de mic pe ogor sau să îngrijească de animalele din bătătură. Mama trudise o viaţă întreagă din greu. Mai mult, a rămas orfană de ambii părinţi la numai opt ani, devenind mamă şi tată pentru fraţii mai mici. Iată ce îşi aminteşte Grigore Vieru: „La opt anişori rămâne fără părinţi şi devine un fel de mamă pentru frăţiorii ei mai mici: spală, mătură, găteşte. Unul din frăţiorii ei, jucându-se, cade într-o zi pe plita încinsă şi se preface în scrum sub ochii ei. La 16 ani se căsătoreşte şi devine mamă şi pentru frăţiorii lui tata. Două dintre surioarele mele – Catinca şi Liduţa – mor de mici. Moare şi tata când aveam jumătate de an. Mama se recăsătoreşte. Începe războiul şi moare şi tatăl vitreg. Vine peste noi foametea din 1946–1947. Vine colhozul. Mama – singură în faţa tuturor nenorocirilor. Noaptea la maşina de cusut, ziua la deal, la muncile câmpului. Numai mânuţele ei ştiu cum ne-au crescut pe mine şi pe soră-mea Sofia. Sunt profund marcat de tragismul vieţii ei şi aşa voi rămâne până în ultima clipă a vieţii. În ziua când a murit mama, a murit în ochii mei întregul univers. În ziua când s-a sfârşit mama, mi-am dat seama că sunt muritor. Şi m-am simţit orfan. În ziua aceea am hotărât să-mi dorm somnul de veci alături de ea. Mi-am pus chiar o piatră de mormânt alături de piatra ei funerară. Iată epitaful pentru mama: «Pierzând pe mama, îţi rămâne Patria. Dar nu mai eşti copil». Iată şi epitaful pentru mine: «Sunt iarbă, mai simplu nu pot fi»“[293].

Abia acum apar în toată micimea lor calificativele unui Al. Cistelecan privitoare la prezenţa mamei în operă, acel idilism „domestic“, care, de fapt, descinde direct din infern. Pe de altă parte, mărturiile ar putea duce cu

gândul la insinuarea unui puternic „complex matern“ în existenţa şi în opera poetului, trăit la cote aproape eminesciene. Instantaneu, ne vin în minte versurile din *O mamă…*, versuri pe care, altminteri, Vieru le preţuia ca fiind cele mai frumoase despre mamă alături de câteva versuri populare: „O mamă, dulce mamă, din negură de vremi,/Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;“ Şi: „Iar dacă impreună va fi ca să murim,/Să nu ne ducă ‘n triste zidiri de ţintirim,/Mormântul să ni-l sape la margine de râu,/Ne pună ‘n încăperea aceluiaşi sicriu;/ De-apururea aproape vei fi de sânul meu…/ Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu“[294]. Lipsa virgulei din titlu şi din primul vers schimbă orice caracter accidental din imaginarul eminescian, eliminând interjecţia receptată de ediţiile obişnuite şi transformând sintagma *din negură de vremi* într-o apoziţie dezvoltată. Faptul, observă editorul N. Georgescu, face ca să nu ne mai aflăm în faţa unei poezii psihologice scrise „în amintirea Ralucăi Eminovici“, mama reală confundându-se cu „muma ancestrală“[295]. Este exact procesul profund ontologic ce se petrece şi-n cazul lui Grigore Vieru. Mai mult, vehiculata asimilare oedipiană a iubitei cu mama este contrazisă de textul eminescian, fiindcă, sesizează editorul, apelativul *iubito* din strofa a doua se adresează tot mamei, iar mormântul comun final din strofa a treia, citată integral aici, seamănă tulburător cu spovedania lui Grigore Vieru, cel care şi-a predestinat sicriul alături de piatra funerară a mamei, identificându-se cu iarba de pe ambele morminte, dincolo de orice accident biologic. Ştim cât de mult a insistat Mihai Cimpoi asupra *Mumei primordiale* la Grigore Vieru, iar tot mai mulţi critici, până la unul dintre ultimii veniţi, Alex. Ştefănescu, conchid că autorul *Rădăcinii de foc* este *cel mai important*

poet al mamei din literatura universală. E o situare privilegiată, care face parte din *Fenomenul Grigore Vieru*. Cu atât mai mult, cu cât reacţiile *subconştiente* ale poetului seamănă iarăşi izbitor de bine, dar tot prin contrast, cu ale lui G. Bacovia: unul încărcat de *paradisul matern* a eliminat părinţii din imaginarul poetic, celălalt, dimpotrivă, împovărat de *greutăţile copilăriei* şi-a încărcat infinit imaginarul de *prezenţa mamei* într-un simbolism de vaste implicaţii. Şi tot aceşti doi poeţi contrazic flagrant clişeele psihanalizei. Deşi „răsfăţat“, în sens pozitiv, de părinţi (de mamă, îndeobşte), Bacovia s-a simţit un „orfan“, *singur* în faţa *neantului.* „Orfan“ se pomeneşte, în cele din urmă, şi Grigore Vieru, o dată cu moartea mamei. Până aici, ne-am posta pe terenul psihanalizei clasice. Marthe Robert a studiat cele două ipostaze centrale ale orfanului care marchează imaginarul romanesc: „copilul găsit“, sub semnul unui narcisism pre-oedipian, care ne propulsează în plin romantism, orfanul imaginar respingându-şi părinţii reali în favoarea unora mai „buni“, utopici, un asemenea erou sau artist visând la schimbarea lumii reale „urâte“ în una mai bună. În faza oedipiană, se iveşte „bastardul“, predispus nu la schimbarea lumii, ci la *cucerirea* ei, în plan literar aflându-ne în plin *realism*, cu prezenţa *arivistului*. Corespondenţii din imaginarul poetic ar fi *romanticii* visători, idilici, geniali, pe de o parte, şi *iconoclaştii* avangardelor de tot felul, pe de alta. Ceşti din urmă comit perpetuu „paricidul“, pe când orfanii care-şi caută *părinţii cei buni* sunt visătorii, elegiacii. Bacovia pare a intra în a doua categorie; el, deşi a avut părinţi buni, a comis „paricidul“, i-a pedepsit pe părinţi, observă Mihail Petroveanu, eliminându-i din imaginarul său poetic. O situaţie inexplicabilă, dar care ascunde, în realitate, o ecuaţie cu mai multe necunoscute, de unde

capcana în care au căzut comentatorii săi. De fapt, Bacovia, am demonstrat-o în cartea pe care i-am dedicat-o, a sublimat netipic prezenţa mamei în simbolismul ontologic al elementelor primordiale *pământul* şi *apa*, care invadează imaginarul său poetic. Şi asta în perpectiva a ceea ce am numit *negativul stilistic*, „produsul"-grund al „complexului Bacovia". Grigore Vieru, în schimb, reconverteşte *negativul existenţial* (necurmatele suferinţe ale copilăriei şi ale adolescenţei, asupra cărora poetul a insistat în nenumărate rânduri), în *pozitiv fiinţial* şi, mai departe, *stilistic*, confirmând încă o dată „antibacovianismul" său din oglindă. Nici Vieru şi nici Bacovia nu pot intra în cadrele psihologiei abisale a „bastardului". Dar dacă ei au putut fi asimilaţi cu „orfanul", în chip amăgitor Bacovia, însă declarat – la Vieru, şi aici trebuie foarte atent nuanţate faptele, fiindcă autorul basarabean nu s-a lepădat niciodată de fiinţa *mamei reale* în căutarea alteia mai „bune", încât, din acest punct de vedere, el nu mai are nimic din visătoria romantică, de care uneori a fost acuzat sau etichetat. Dimpotrivă, întreaga lui fiinţă „se umple" absorbant de fiinţa mamei, încât ponderabilul devine *imponderabil*, pe când *golirea* de fiinţa mamei reale, la Bacovia, transformă orice imponderabil în greutatea de plumb ce anunţă *căderea în vid*. Nu e de mirare că fiinţa mamei vierene se înalţă:

Uşoară, maică, uşoară,
C-ai putea să mergi călcând
Pe seminţele ce zboară
Între ceruri şi pământ.

Atât Vieru, cât şi Bacovia se întorc, în definitiv, la *izvoare*, dar în direcţii diametral opuse: unul e *descendent*, celălalt *ascensional*. La Bacovia, o forţă gravitaţională teribilă trage totul în jos, căci până şi aripile sunt de

plumb. „Izvoarele“ la care ajunge sunt în *abise*, fie încremenite în plumb, fie în ipostază de element dizolvant, ca *lacrimă a zidurilor*, cum foarte exact a numit-o Eugen Lovinescu. Imaginarul poetic vierean, din contră, scapă de *ponderal* „între ceruri şi pământ“, regăsind aceleaşi elemente primordiale, dar în toată splendoarea pozitivităţii lor, căci *pământul* devine *reazem*, iar *apa* nu mai e „lacrimă a zidurilor“ ci *rouă, lacrimă a cerurilor.* Bacovia, regresând în *matrice*, de fapt nu o mai regăseşte, căci izvorul său este *vidul, noianul de negru*, lipsit de orice speranţă; pe când Vieru are şansa unică de a atinge *puritatea* arhetipală a izvorului, care e cerească şi care, izomorfă în fulger (*rădăcină de foc*), despică imponderabil *nigredo*-ul nopţii. În cerurile de plumb ale lui Bacovia, „Dumnezeu a murit“; în cerurile de rouă şi fulger ale lui Vieru, Dumnezeu e cel al Învierii, al *reînvierii.* Zeul bacovian, dacă el există, e cel coborât în Infern şi blocat acolo fără întoarcere, într-o „sâmbătă“ a ultimelor suferinţe, o sâmbătă a morţilor care nu mai mor, ceea ce am numit *apocalipsa fără finalitate.* Zeul vierean a rupt zăgazurile Infernului, el deja s-a întors în ceruri, iar de a colo pogoară ca pace a Duhului Sfânt, ca Duminică Mare, Duminica lui Grigore Vieru, o *Duminică albă* ca lumina taborică.

Amândoi aceşti poeţi s-au vrut *simpli*, unul (Vieru) *ca iarba*, celălalt, pur şi simplu…, *simplu*, cum se prezintă în *Divagări utile.* Şi, culmea, au şi reuşit!

Pe de altă parte, Bacovia a fost un extraordinar poet al *morţii*, al vidului existenţial, al neputinţei de a muri, al agoniei interminabile numite de Ion Caraion *sfârşit continuu*; Vieru, prin revers, priveşte moartea cu o nesfârşită milă, căci este un mare poet al *vieţii*, al bucuriei de a trăi: „Până la lacrimi mi-e dragă viaţa“ spune un text

al său devenit melodie foarte populară în repertoriul Anastasiei Lazariuc.

Se pune, desigur, problema valorii unor asemenea opţiuni estetice şi existenţiale. Cert e că „secolul grăbit“ (al XX-lea) nu a pus preţ pe *pozitivul stilistic* decât ca doctrină estetică oficială, în comunism şi în nazism, ceea ce a dat o lovitură de moarte acestei tendinţe de depăşire a crizei spiritului european modern. Am numit anul 1900, când Bacovia avea deja cristalizat volumul *Plumb*, cel mai „pesimist“ op din întreaga noastră literatură, dar şi din cea europeană, *gradul zero al crizei spiritului european modern*, criză anticipată doar cu câţiva ani mai înainte de celebrul tablou al pictorului norvegian Edvard Munch – *Ţipătul*. Bacovia, întârziat în toate, îşi va publica volumul epocal abia în 1916. Dar în 1907, deja cel mai de seamă comediograf din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, I.L. Caragiale, presimţea marea criză într-o scrisoare din 3/16 aprilie adresată lui Petre Th. Missir: „Începem o altă istorie mai puţin veselă decât cea de până ieri; râsul şi gluma nu ne vor mai putea sluji de mângâiere ca altădată faţă cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noştri vor avea poate de ce să plângă – noi am râs destul“[296]. Caragiale se iluziona că numai lumea românească va intra într-o nouă istorie, dar numai peste trei ani, în 1910, Virginia Woolf anunţa marea criză la nivelul întregii Europe, pentru ca expresionismul german şi filozofii adiacenţi, ca Osvald Spengler, să-i fie oglindă, produsul cel mai „bacovian“ fiind tragicul poet Georg Trakl. În 1907, Caragiale nu avea cunoştinţă de existenţa lui Bacovia, căci Cenuşăreasa se ascunde bine, dar poezia românească avea deja pe cel mai mare poet al *plânsului* şi al vidului existenţial. Literatura română are acest dar al contrastelor radicale, fiindcă se-ntâlneau,

fără s-o ştie, cel mai mare artist al *râsului* cu cel mai mare al *plânsului*. Am arătat în *Complexul Bacovia* că există, de la 1900 încoace, o inconştientă (iar uneori o conştientă) raportare a literaturii române moderne la acest *prag zero* al crizei spiritului românesc şi european, care este Bacovia, fie spre o adâncire a crizei (de unde şi o permanentă resurecţie a „bacovianismului"), fie spre o *depăşire* a crizei prin întoarcerea la izvoarele tradiţiei şi ale creştinismului în paradigmă modernă. Astfel, poeţi ca Ion Pillat, T. Arghezi, L. Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu sau Nichita Stănescu sunt splendide transcenderi ale crizei bacoviene. În această constelaţie intră şi Grigore Vieru, după măsura şi puterile talentului său.

Criticii au făcut dese apropieri ale lui Vieru de Nichita Stănescu. Aceste afinităţi sunt reale în contextul depăşirii crizei bacoviene, dar cu mult mai legitimă s-ar dovedi similitudinea dintre Vieru şi ultimul Vasile Voiculescu, cu atât mai mult cu cât sunt mai evident diferiţi. Închisorile comuniste care l-au ţinut captiv pe Voiculescu, au ceva din gulagul sovietic în care a trăit Vieru o copilărie şi o adolescenţă de grele privaţiuni şi suferinţi. Dar *Ultimele sonete…* voiculesciene par a ignora total contextul istoric: în plin infern, se ivesc aceste perle poetice ale iubirii creştine, de profundă seninătate isihastă. Nimic mai contrastant decât „optimismul" proletcultist al „obsedantului deceniu" ce-şi imagina că, prin poeţi nu lipsiţi de talent ca Mihai Beniuc, depăşise criza mentalităţii „burgheze" europene, când, de fapt, o aducea la pura stare caricaturală ideologică. Adevărata biruinţă asupra crizei vine din sonetele interzise ale lui Voiculescu. În schimb, Nichita Stănescu (dar şi alţi poeţi ai generaţiei) este exemplul depăşirii crizei „în legalitate", oarecum, în condiţiile pieirii proletcultismului. Nichita Stă-

nescu nu a stat în puşcărie ca Vasile Voiculescu. El e din generaţia „luptei cu inerţia“ a lui Nicolae Labiş, cel pus în postura ingrată de a fi poet comunist exploziv, adică de a depăşi criza europeană de pe poziţii proletare. Straniu e că Nichita Stănescu a evoluat în sens oarecum invers decât Labiş în scurta şi fulguranta lui viaţă. Ba chiar mărturiseşte că n-a putut scrie câtă vreme a trăit Nicolae Labiş, care, la rându-i, în pofida optimismului debordant din poeme ca *Viitorul*, a evoluat… bacovian în ultimul an de viaţă, scriind teribila *Baladă*, după călătoria în Deltă săvârşită chiar în anul morţii. Labiş devenea, de aceea, foarte primejdios pentru ideologia oficială, căci se metamorfoza bacovian, în direcţia exacerbării crizei fiinţiale, ca un nou Esenin, cel al *Omului negru. Balada* labişiană este un asemenea simptom bacovian comis de un spirit vulcanic, adică de structură nonbacoviană. În schimb, Nichita Stănescu a avut marea şansă a ieşirii din chingile proletcultismului într-o perioadă de relaxare ideologică urmată, însă, de o nouă îngrădire, după 1971. Autorul *Necuvintelor* îşi găsise calea proprie de ieşire din infern şi poate aşa se explică formidabila lui audienţă. El n-a continuat pe Nicolae Labiş al crizei, ci pe un Labiş optimist, liber în optimismul său, cu iluzia neomodernistă a întoarcerii poeziei la uneltele sale, scăpat de proletcultism. Interesant că un poet de structură bacoviană, dar, totodaztă, iconoclast nonbacovian ca ultimul Labiş, l-am numit pe Cezar Ivănescu, va întâmpina serioase obstacole în a-şi publica necenzurat opera. Altminteri, Cezar Ivănescu va prelua moştenirea lui Labiş al crizei şi nu întâmplător după 1989 va da la iveală o carte teribilă, începută demult, despre destinul tragic al poetului de la Mălin[297].

Cert e că Nichita Stănescu reprezintă poate cea mai luminoasă izbândă a generaţiei sale împotriva crizei omului european din secolul al XX-lea, într-o lume care se adâncea în mlaştina pieirii şi care trebuia să sfârşească în zguduirea din 1989. Tocmai această *biruinţă* nu i se va ierta lui Nichita Stănescu în ultimii paisprezece ani. Cel mai recent atac împotriva lui vine din partea unui iconoclast încrâncenat, Cristian Tudor Popescu, într-un serial[298] din *Adevărul literar şi artistic.* Nichita Stănescu apare ca un profitor conformist al regimului comunist, asemuit cu Adrian Păunescu şi cotat sub valoarea unor Ana Blandiana sau Cezar Baltag. Cristian Tudor Popescu, însă, comite o dublă eroare: el confundă, pe de o parte, valoarea cu activismul politic şi, de aici, intră în a doua – compară doi poeţi incompatibili: Nichita Stănescu şi Adrian Păunescu. Al doilea e un „tribun" prin structură şi anvergură hugoliană (îi putem, desigur, aproba sau detesta sensul exercitării publice), pe când Nichita Stănescu a fost poetul pur, „neangajat", ca un Bacovia de semn întors, adică iubitor al vieţii până în pânzele albe ale *beţiei* pe care i-o reproşează Cristian Tudor Popescu. Oare nu-l acuza, după 1989, Tudor Octavian (alt „iconoclast") pe G. Bacovia că a fost un „conformist" profitor sub regimul comunist? Inclementul publicist ignora cu desăvârşire condiţia de „cronicar" al imaginarului (Mircea Scarlat), unul absolut neutru, pe care şi-a asumat-o Bacovia, numai altfel putând să ne ofere imaginea condiţiei omului modern lepădat de Dumnezeu şi abandonat unei *apocalipse fără finalitate.* Aceeaşi greşeală produce şi Cristian Tudor Popescu, neînţelegând că Nichita Stănescu a redobândit *pozitivitatea* fiinţială pură prin smulgerea radicală din *neantul* bacovian, cel restrâns de Cioran la *neantul valah.* Există o bucurie a *logosului* nichi-

tastănescian, pe care, desigur, poţi să n-o împătăşeşti, dar e o mică inchiziţie s-o interzici altora. Partea în care are dreptate Cristian Tudor Popescu este a abuzului de cuvinte, inflaţia verbală de care nu se pot descotorosi foarte mulţi scriitori români, ceea ce n-o să întâlneşti niciodată la Eminescu sau la Bacovia sau Ion Barbu. Cred că şi Grigore Vieru a evitat mai bine decât alţii, oricum mai bine decât Nichita Stănescu, ispita verbiajului, deşi nici el nu scapă peste tot de această Sirenă.

Am zăbovit asupra acestor disjungeri fiindcă ele îl privesc direct şi pe Grigore Vieru. Poetul basarabean se apropie de structura antropologică a unui Nichita Stănescu şi unele atacuri asupră-i seamănă, într-o privinţă, cu cele îndreptate împotriva lui Nichita Stănescu. Nu întâmplător Gh. Grigurcu s-a arătat „nemulţumit" atât de Nichita Stănescu, cât şi de Grigore Vieru. Cât despre colaborarea poetului cu Adrian Păunescu, aceasta i-a creat cea mai rea impresie. E drept, Grigurcu a trebuit să-şi revizuiască o parte din aprecieri, intuind că Vieru exprimă o condiţie mai complexă a omului şi a poetului. Sigur e că, în ansamblu, şi opera lui Grigore Vieru e o remarcabilă ipostază a depăşirii crizei omului european modern, un *nonbacovianism* care mi se pare intermediar între bucuria de a trăi a lui Nichita Stănescu şi iubirea cristică a lui Vasile Voiculescu, dar în împrejurări istorice cu totul speciale. Poezia lui Grigore Vieru poate să nu aibă exploziva bogăţie a „necuvintelor" nichitastănesciene (şi nici n-o are!), dar nici solemnitatea poetic-dantescă a sonetelor voiculesciene. Însă mai evidenta „sărăcie" a expresiei vierene are avantajul unei *simplităţi* funciare care-l pune în atingere cu enigmatica simplitate bacoviană. Pe de altă parte, dacă Vasile Voiculescu, autodisciplinat de închiderea în forma fixă a sonetului, a

evitat orice impresie de inflaţie verbală, de asemenea primejdie n-a scăpat Nichita Stănescu, dezavantajat chiar de invazia nestrunită suficient a *necuvintelor*, pe când la Vieru, ameninţarea a putut veni din altă parte, din momentul când s-a hotărât să descindă în arenă ca *luptător*, o ipostază străină deopotrivă lui Voiculescu, Stănescu şi lui Bacovia şi în stridentă neconcordanţă cu structura de poet pur a basarabeanului. De fapt, acest ultim avatar vierean este ceea ce-l singularizează între marii biruitori ai crizei spiritului european modern invocaţi aici. Şi poate cu acest ultim avatar ar trebui să şi încep, lăsând nedusă până la capăt incursiunea în trecutul biografic al poetului, pentru ca incursiunea în universul poetic să se producă *à rebours*.

2. „LUPTĂTORUL“

Nimic, spuneam, din fiinţa lui Grigore Vieru nu-l recomandă ca tribun, ca luptător. Totuşi, el este asimilat de critica din Ţară ca *un Goga basarabean*. Ceea ce arată că e un Goga de o factură cu totul aparte.

Coborât în arenă, Grigore Vieru contrazice încă o dată bacovianismul structural de care ne-am agăţat ca de un păinjeniş, însă salvator. Când Bacovia s-a iluzionat că exprimă idei politice, el a căzut lamentabil din condiţia sa de poet. Culmea e că a făcut-o perfect conştient, ca pentru a consemna şi de astă dată inevitabila moarte a poeziei. Să ne gândim la incredibila poemă *Cogito*: „Mi-am realizat/Toate profeţiile/Politice./Sunt fericit…“ Aproape unanim critica a găsit în poemele apusului de carieră triumful sterilităţii. Comparându-l cu Rimbaud, Gh. Grigurcu spunea că în vreme ce poetul francez a

părăsit poezia, Bacovia s-a lăsat părăsit de aceasta. Numai că Bacovia s-a lăsat părăsit de poezie *„cu program“*, adică în mod conştient, cum a sesizat Daniel Dimitriu, ca pentru a dovedi şi în acest mod marea criză ce ne pândeşte în modernitate, iar nu din vreo neputinţă, ceea ce-i sporeşte complexitatea. Disoluţia lirică din *Cogito* este cu atât mai înşelătoare, cu cât Bacovia n-a fost un „luptător“ pentru ideluri decât pasager şi declarativ, geniul său fiind acela de cronicar neutru al imaginarului colectiv al veacului său. Neutralitatea lui ontologică s-a manifestat în *negativ*; aceeaşi neutralitate şi la Nichita Stănescu, dar produsă exclusiv în *pozitiv*, la îndemâna tuturor, încât autorul celor *11 elegii* era cu adevărat Omul-Poezie, care a fascinat câteva generaţii, risipind în juru-i o nestăvilită stare lirică, poate mai genuină decât aceea aşternută pe hârtie. Nimic din toate acestea la ternul Bacovia, deşi, la rându-i, scria *cum vorbea*, după propria mărturie. Bacovia era omul singurătăţii absolute, incomunicabil până la autism. Pus să vorbească în public, era de o stângăcie paralizantă, abia putând scoate câteva vorbe. La Bacovia, *elocvenţa muţeniei*, la Nichita Stănescu o inepuizabilă stare poetică orală, poate similară, în alt plan, cu geniul verbal al lui Caragiale, dar, evident, purificat total de orice ingerinţă „cinică“ sau ironică. Nichita Stănescu a fost o întruchipare unică a *omeniei* manifestată ca *prietenie*. Grigore Vieru e dintr-o stirpe similară, bun ca *pâinea caldă*, simbol, altminteri, central în imaginarul său poetic. Totuşi, n-are nici pe departe anvergura logosului nichitastănescian, el apropiindu-se prin simplitate şi economie de cuvinte de Bacovia. Creşterea lui în mijlocul unei societăţi înstrăinate de izvoarele românismului a fost posibilă graţie acestui *neutralism ontologic* semănător de ambiguitate arheală. Un mare „naiv“

ca Bacovia sau ca Nichita Stănescu. Nimic în el de tribun, de luptător. Ar fi fost, de altfel, uşor de anihilat, de strivit. Nu l-ar fi ajutat nici constituţia lui fragilă de trestie gânditoare. Bacovia a primit trauma febrei palustre de mic copil, marcându-i hipersensibilitatea pentru tot restul vieţii, ca şi imaginarul poetic, acea *teroare de umid* despre care vorbea G. Călinescu. În cazul lui Vieru, trauma fizică a survenit relativ târziu, însă la începuturile studenţiei, îmolnăvindu-se de tuberculoză, ca urmare a unei copilării şi adolescenţe pline de privaţiuni, de înfometare şi lipsă de îmbrăcăminte, necesităţi elementare pe care o biată mamă truditoare nu i le-a putut oferi în *cea mai bună dintre lumile posibile*, în raiul comunist, conform propagandei sovietice.

Luciditatea autocritică a lui Vieru a funcţionat nu numai în a recunoaşte că nu este un geniu sau un mare poet, dar şi în a ne spune că n-a avut niciodată stofă de luptător, de om curajos. În mai multe rânduri, el a mărturisit: „Nu sunt un om curajos, ci pur şi simplu mi-e ruşine să ocolesc adevărul. Trebuie să spunem adevărul aşa cum ne-am ruga lui Dumnezeu“[299]. Are grijă să adauge imediat că eroi îi consideră pe Ilie Ilaşcu, pe Dumitru Matcovschi, pe Leonida Lari, pe Nicolae Dabija, pe Gheorghe Ghimpu şi pe alţii. Nu şi pe sine. Şi poate că are dreptate. Sensibilitatea şi delicateţea lui Vieru sunt prea accentuate pentru un aspru luptător. Boala de plămâni a lăsat urme. De treizeci şi ceva de ani, pe deasupra, poetul doarme doar trei ore pe noapte, suferind de o oboseală cronică. Asta i-a adus şi o gravă boală de inimă, care îl aruncă periodic la limita dintre viaţă şi moarte, stând săptămâni întregi internat prin spitale. Sau cum spunea Andrei Strâmbeanu, când nu-l găseşti acasă, îl găseşti sigur la spital. Rezistă din ce în ce mai puţin

presiunilor psihice, fiindcă a trebuit să facă faţă multor agresiuni de tot felul. În anii bătăliei de renaştere naţională a suferit o condamnare la moarte dinspre o „instanţă“ *ad hoc* a Interfrontului, alături de Nicolae Dabija şi de Leonida Lari. A fost bătut în faţa casei, scuipat, înjurat, ameninţat cu moartea. I-au fost sparte ferestrele casei, fapt care a marcat următoarea reflecţie din *Nişte gânduri*: „Nu mi-aţi spart cerul din fereastră o dată cu geamul“[300]. L-am văzut şocat, intrat în panică, în ziua de vineri, 5 decembrie 2003, în jurul orei 12, când a ajuns la Vaslui, invitat fiind la deschiderea celei de a 15-a ediţii a Salonului de Carte organizat de Bibioteca judeţeană „Nicolae Milescu Spătarul“. Stabilisem să vină cu o seară mai înainte la Huşi pentru o întâlnire cu elevii Liceului Teoretic „Cuza Vodă“. Elevii mei dintr-a XII-ea filologie îi pregătiseră o primire sărbătorească. Dar în ultima clipă i s-a oferit o maşină a directorului Editurii *Gunivas* (Nicolae Guţanu) din Chişinău, aşa că a preferat să vină direct la liceu, în ziua programată, de unde urma să plecăm împreună la Vaslui. N-a mai ajuns, fiindcă s-a produs acel ciudat accident, în dimineaţa zilei de 5 decembrie, accident provocat de o maşină grănicerească, aproape la ieşirea din Chişinău[301]. A sosit la Vaslui după aproape şapte ore, cu o altă maşină. Simplu accident? Atentat? Avertisment? Nu se va putea şti, ca de obicei. Cert e că agresiunile la adresa lui Grigore Vieru au culminat în acea zi, când, în ziua precedentă, tocmai apăruse în *Literatura şi arta* discursul său de la Marea Adunare Naţională rostit duminică, 30 noiembrie, în care-şi expunea tăios poziţia faţă de *planul Kozak* de federalizare a Republicii Moldova şi faţă de aberaţiile antinaţionale ale politicii lui Vladimir Voronin. În interviul acordat Ninei Josu în numărul din 1 ianuarie 2004 al săptămânalului

Literatura şi arta, poetul trecea în revistă lungul şir de agresiuni împotriva lui, începând din anii comunismului sovietic şi până la ultimul „accident". Poate că nu e lipsit de interes să le rememorăm aici: „Accidentul este consecinţa mai multor «necuminţenii» ale mele. Una dintre ele ar fi scrisoarea deschisă pe care am adresat-o preşedintelui Statelor Unite ale Americii, George Bush, în preajma vizitei oficiale în America a preşedintelui Republicii Moldova, Vladimir Voronin, scrisoare în care descriam dramatica situaţie economică şi politică în care se află Republica Moldova. Apoi, emisiunea televizată din 13 noiembrie 2003, *Bătălia pentru România*, coordonată la postul de televiziune *Realitatea* de către marele poet Adrian Păunescu, la care au participat Mihai Cimpoi, Nicolae Dabija, Ion Ungureanu şi subsemnatul, emisiune în care s-a vorbit pe şleau, şi răspicat, despre cele mai stringente şi dureroase probleme naţionale din Republica Moldova. În aceeaşi emisiune am citit poemul publicistic *Discurs electoral.* La toate acestea vom adăuga şi pamfletul în versuri *Fantoma unui dicţionar,* îndreptat împotriva acelui ruşinos dicţionar moldovenesc-românesc[302]. Apoi cele două replici îndreptate împotriva fantomaticei uniuni a scriitorilor numite «de alternativă», care nu are altă misiune decât aceea a scindării obştii scriitoriceşti[303]. I-a supărat, bineînţeles, şi faptul că în alegerile municipale am optat în presă pentru domnul Serafim Urecheanu[304]. Vârf la toate a pus, probabil, discursul pe care l-am ţinut în 30 noiembrie 2003 în faţa Marii Adunări Naţionale. Dar glontele s-a tras încă din 1970, când în una din poezioarele mele pentru copii, *Curcubeul*, se descoperise Tricolorul românesc. Îmi amintesc că în ianuarie 1990, imediat după Revoluţia din Decembrie, am fost la Bucureşti împreună cu alţi intelectuali basa-

rabeni. Am avut câteva întâlniri la diverse instituţii de stat. La Ministerul de Interne s-a apropiat de noi un general care m-a întrebat: «Domnule Vieru, aveţi o poezie pentru copii *Curcubeul?*» «Am mai multe, domnule general», i-am răspuns. «Una cu Tricolorul, m-a lămurit domnul general. Ei bine, află, domnule Vieru, că în urma acelei poezioare autorităţile de atunci din Chişinău hotărâseră să vă expulzeze în România». «În România?! În România, iar nu în Siberia?!», am întrebat eu mirat. Văzând marea mea uluire, domnul general a căutat să precizeze: «Am fost testaţi, domnule poet. Chişinăul oficial voise să vadă cum vom reacţiona noi. Vă rog să ne iertaţi că nu v-am primit. Înţelesesem cursa întinsă într-un mod atât de primitiv». «Vă iert, i-am răspuns, şi vă mulţumesc că ne primiţi acum». Trebuie să vă spun că întreaga mea viaţă este o înlănţuire de încercări şi cumpene regizate de spânul roşu. Copil fiind, doi ani la rând (1946–1947) m-am «alimentat» numai cu ştir şi lobodă. Au urmat apoi încă trei ani de foamete(1951–1953) la Şcoala Medie din Lipcani. Facultatea am început-o sub semnul aceleiaşi cumplite sărăcii. Bineînţeles că după atâta nouă «fericire» în primăvara primului an de studii universitare mi-au fost atacaţi ambii plămâni. Este o minune că am scăpat cu viaţă. După cum o minune este şi faptul că am scăpat viu din cinci accidente: trei programate şi două întâmplătoare cu adevărat. Dar poate că cea mai groaznică a fost foametea spirituală. Fiind furat în copilărie şi adolescenţă de clasicii literaturii noastre, a trebuit să-l recuperez, studiindu-i mai mult noaptea. Astfel mi-am pierdut somnul şi nu mai pot dormi aproape de 40 de ani. Dacă aţipesc pentru două–trei ore sunt fericit.

Au venit apoi la rând alte încercări şi înscenări. În 1988 a început lupta obştească pentru descătuşarea naţională, luptă în care m-am încadrat de la bun început. Sute de scrisori anonime şi telefoane nocturne în care eram batjocorit şi ameninţat cu moartea. Borcane cu murături şi ouă aruncate de pe balcon în capul meu. Împroşcat cu pietre. Scuipat la propriu în plină stradă. Întâmpinat la tot pasul în Chişinău cu refrenul aceloraşi şovine înjurături: *Faşist! (Fascist!). Rumânskaia sterva! (Prostituată română!), Ubiraisea v svoiu Rumâniiu! (Cară-te în România ta!), Jal' cito net avtomata! (Păcat că nu am o mitralieră!).* Aflaţi că eram batjocorit şi de mancurţii moldoveni ai căror copii îmi învăţau la şcoală şi la grădiniţă versurile şi îmi cântau cântecele. M-au preluat apoi ziarele bolşevice din Chişinău *Dreptate, Moldovanul, Pământ şi oameni, Glasul Moldovei.* Un «profesor» de istorie din Transnistria a cerut în mod public să fiu împuşcat. Bârfă politică, dar şi cea invidioasă, au zvonit c-am stat la casa de nebuni, dar se ţine în secret. S-a trimis şi o scrisoare anonimă, în această «temă», la Uniunea Scriitorilor din Moscova. Astfel să mi se interzică ieşirea din spaţiul sovietic. În '89, exact în perioada când candidam pentru funcţia de deputat al poporului în fostul Soviet Suprem al defunctei Uniuni Sovietice, KGB-ul mi-a înscenat o altă porcărie. Obosit şi supărat de întâlnirile electorale, unde eram întâmpinat cu înjurăturile de care vorbeam mai sus, m-am urcat într-o zi în trenul de Bucureşti şi am plecat la prietenii mei de peste Prut. Am luat cu mine două perechi de mărgele pentru doamnele Virginia Sorescu şi Ulvine Alexandru, soţiile marilor poeţi Marin Sorescu şi Ioan Alexandru, care îmi deveniseră şi apropiaţi prieteni, înainte de asta încărcându-mă cu atâtea minunate cărţi. Ei bine, află că mărgelele mi-au fost

confiscate la vama Ungheni. Mai mult, s-a întocmit proces-verbal în care eram calificat drept «contrabandist». Păstrez actul. Am fost şi amendat. Este adevărat că am refuzat categoric să plătesc amenda. Le-am răspuns în *Literatura şi arta* printr-un poem-pamflet al cărui conţinut sună aproximativ aşa: *Nu vi-i ruşine? Voi, care mi-aţi cărat aurul cu vagonul peste Nistru, vă legaţi de nişte biete mărgele.*

Şi mai criminal este faptul că, răzbunându-se pe mine, forţele negre au început să-mi atace copiii şi nepoţii. Trei hojmălăi mascaţi au pătruns în puterea nopţii, pe la orele trei, în apartamentul feciorului meu şi l-au torturat. Misterioasele persoane aveau chei de la apartamentul fiului. Un nepot al meu, de 21 de ani, a fost luat seara din stradă, fără nici un motiv, de către poliţişti şi maltratat în mod sălbatic la poliţie: i s-a pus o carte pe creştet şi a fost bătut cu ciocanul în cap. Anchetatorul de la Procuratură a găsit ciocanul şi cartea. Mai lipsea secera… După ce am început să caut dreptate, nepotul meu a fost bătut a doua oară. Crezi că vor fi pedepsiţi autorii accidentului?! Da, s-ar putea să fie sancţionaţi, dar numai pentru faptul că nu au nimerit cu exactitate ţinta. Locuim, după cum vezi, într-o republică a libertăţii criminale.

V-am povestit, pe scurt, viaţa mea, despre care un coleg de breaslă şi de generaţie scria nu de mult într-o publicaţie că am trecut prin viaţă «cântând»… Iată cum invidia poate să întunece mintea omului şi să-i pocească chipul. În adevăr, viaţa mea a fost un infern dincolo de bucuriile pe care le-am trăit în urma ostenelii mele poetice şi obşteşti. N-am avut pace sufletească nicicând şi n-o mai am nici azi, după cum vezi“.

Altceva despre viaţa lumească a lui Grigore Vieru ce s-a mai putea spune? Am recurs la această lungă citare

(dar foarte scurtă spovedanie) spre a ne pune faţă în faţă cu o mărturie dramatică, mai elocventă decât toate biografiile lumii critice. Vieru se întreba care va fi rezultatul la ancheta privind „accidentul" din 5 decembrie, prevăzând că se vor găsi circumstanţe atenuante pentru agresori. Se înşela amarnic: nu numai că ancheta va fi înmormântată, dar poziţia oficială, exprimată de departamentul politic al publicaţiei guvernamentale *Moldova suverană,* a emis părerea că Vieru nici măcar nu merită să fie ucis: „Nu merită Vieru, cu toate meritele anterioare, să fie decapitat"[305].

Stai şi te întrebi: *nefiind vorba de un „luptător", la ce atâtea violenţe verbale şi fizice împotriva lui Grigore Vieru?* Adăugaţi la toate acestea şi atacurile venite din România. Duşmanii nu au uitat să se slujească şi de mijloacele postmoderne, pentru ca poetul să fie „compromis" şi la nivel global. Vieru ar fi trebuit să-şi întregească spovedania cu acuzaţiile ce i s-au adus pe Internet. Un „justiţiar" furniza ştirea senzaţională că Grigore Vieru a omorât cu automobilul personal un copil, neştiind, probabil, că poetul n-a posedat în viaţa lui aşa ceva şi nici n-a pus mâna pe vreun volan. Alt imbecil l-a prezentat ca membru al Partidului România Mare, ca şi cum acest partid ar fi alcătuit numai din ciumaţi[306]. Grigore Vieru nu este membru al Partidului România Mare. Şi nici al altui partid. O şi spune în răspunsurile la chestionarul de 50 de întrebări al *Jurnalului de Chişinău.* Întrebarea a şaptea suna astfel: „Cu cine dintre politicieni aţi prefera să fiţi prieteni?" poetul a răspuns că deşi nu-i lipsesc anumite simpatii politice de orientare naţională, refuză să aibă prieteni politicieni: „O prietenie politică reclamă şi un angajament respectiv", motiva el[307]. Foarte probabil, a urmat sfatul timpuriu al mamei Dochiţa, care l-a

îndemnat să nu se bage niciodată în politică[308]. De intrat, fatalmente, a trebuit să intre în politică, dar niciodată pentru un partid anume, ci totdeauna pentru soarta neamului.

În unele publicaţii de la Bucureşti, Grigore Vieru a fost numit, între altele, „patriot de ocazie“, cu vădita insinuare că ar fi tras foloase materiale şi onoruri gratuite de pe urma unei profesii caţavenciene[309]. I s-a făcut o culpă din faptul că posedă un apartament undeva în Ferentari, sugerându-se că s-a căpătuit tot ca „patriot de ocazie“, dezertând, în schimb, de la lupta naţională de la Chişinău. Este o minciună sfruntată, fiindcă Vieru e o prezenţă vie în această bătălie şi nu şi-a abandonat domiciliu din str. Nicolae Iorga nr. 7, unde, altminteri, locuieşte permanent doamna Raisa Vieru, mereu îngrijorată fie de starea sănătăţii poetului, fie de posibilele violenţe ce se pot abate asupra lui. Nu e uşor deloc să fii soţia lui Grigore Vieru. Adevărul e că la Bucureşti s-au găsit doi oameni de afaceri, Matei Vintilă şi George Vultur, care, dintr-o firească dragoste faţă de Basarabia şi de luptătorii ei (pe care i-au cunoscut mai îndeaproape), i-au ajutat material pe Doina şi pe Ion Aldea Teodorovici, pe Grigore Vieru. Apartamentul din Bucureşti este un dar al numiţilor directori de firme şi poetul locuieşte acolo ocazional. Despre insinuările presei de la Chişinău, Vieru preciza: „nu «plecarea» mea îi supără pe tovarăşi, ci faptul că am unde pleca. Cum să fii fugar în Ţara ta?“[310]. Chiar şi faptul că unul dintre fii săi a reuşit o afacere la Chişinău, devenind proprietarul unui mic restaurant, a constituit prilej de a-i aduce învinuiri[311].

S-a creat impresia că Grigore Vieru a început să fie asaltat de atacuri după 1989. Ele, de fapt, au devenit mai făţişe şi s-au înmulţit în ultimii cincisprezece ani,

dar din mărturiile reproduse rezultă clar că aceste atacuri s-au perpetuat, sub diverse forme, încă din copilărie. Iar dacă atacurile au devenit mai agresive în regim de „libertate“, e fiindcă viaţa Basarabiei a evoluat imprevizibil şi proiectul stalinist de nimicire etnică a provinciei a renăscut mai diabolic ca niciodată, reînviind şi fantoma vechii Republici Autonome Sovietice Socialiste Moldoveneşti din 1924, cu capitala la Tiraspol[312]. Intenţiile politicii moscovite de „recuperare“ a vechilor teritorii nu mai sunt o taină pentru nimeni. O probă ceva mai proaspătă. Într-un interviu acordat ziarului moscovit *Vremea*, Konstantin Zatulin, directorul Institutului ţărilor din Comunitatea Statelor Independente şi consilier al primarului Moscovei, Iuri Lujkov, considera că angajamentul Federaţiei Ruse de la Instanbul (1999) de a retrage bazele militare din Transnistria şi din Georgia a fost o mare greşeală politică. De fapt, şi Moscova a recunoscut-o, de vreme ce angajamentul a rămas doar pe hârtiile OSCE. Zatulin recunoaşte dreptul Transnistriei de a se integra în Federaţia Rusă, iar o eventuală federalizare a Moldovei să nu favorizeze nicicum o posibilă reunire cu România, ceea ce ar fi o mare primejdie pentru Rusia. Aceasta trebuie să sprijine activ mişcările separatiste din Osetia, Abhazia şi din Transnistria[313]. Fundamentalismul moldovenesc, devenit doctrină de stat la Chişinău, este opera directă a acestei politici din imperiul retrezit. Dar linişte pentru creaţie, în sensul vocaţiei sale de poet pur, Grigore Vieru n-a avut niciodată. Spiridon Vangheli, bunăoară, îşi amintea că *Abecedarul* la care a lucrat împreună cu Vieru, a avut nu mai puţin de 34 de recenzii împotrivă, că pentru tipărirea lui a fost nevoie de 3–4 ani[314]. Cât priveşte *Albinuţa,* ne mărturiseşte autorul ei, i s-a refuzat categoric apariţia mai mulţi ani, până când nu a introdus

trei strofe despre Lenin. Cartea aceasta, aparent inofensivă, a avut un impact extraordinar şi în unele prezentări critice l-am semnalat deja. Faimosul prim-secretar Ivan Bodiul, campion al rusificării Basarabiei, şi-a dat seama de importanţa „subversivă" a cărţii şi a făcut tot ce i-a stat în putinţă să împiedice apariţia ei. Simbolismul matern al limbii române era exprimat în câteva versuri simple:

Mama coace pâine,
Soare în ferestre,
Soarele e unul,
Mama una este.

Fiindcă prestigiul lui Vieru devenise prea mare, Bodiul a recurs la o viclenie. Cum poetul fusese acuzat de „propagarea naţionalismului românesc în U.R.S.S.[315], primul-secretar a încercat a-i da impresia că-i întinde o „mână salvatoare", trimiţându-l cu una dintre fiicele sale, Nataşa, regizoare, la Bucureşti să facă împreună un film pentru copii cu Gopo, spre a-l depărta, pentru o vreme, din viaţa literară. Ironie, fiindcă Vieru abia aştepta să ia contact cu scriitorii din România. Mihai Ungheanu i-a şi publicat imediat un grupaj de versuri în *Luceafărul*. Bodiul şi-a dat seama de greşeală, dar a mai comis o gafă, dându-i dispoziţie poetului să… traducă filmul din română în moldoveneşte! Nu e de mirare, fiindcă, anterior, îi mai propusese lui Mihail Sadoveanu să admită să fie tradus la Chişinău. Stupefiat, Sadoveanu a refuzat. Vasile Stati, aşadar, are precursori de nădejde!

Din toate cele zise până aici rezultă că Grigore Vieru, deşi nu are structură de *luptător*, deşi nu se consideră un *om curajos*, este, în realitate, un extraordinar luptător, de o factură aparte. Arma lui, cum o şi spune, este *cuvântul*, mai precis – *Limba Română.* Armă mai eficientă

decât oricare alta. Acest om firav, „sărac“ şi simplu în exprimare, atunci când se găseşte în faţa unui public, cunoaşte brusc o transformare, o transfigurare şi devine un orator fascinant, pe care nu l-ai fi bănuit, tunător şi fulgerător ca Sfântul Ilie. Si aici el este vădit *nebacovian.* Filonul e mai adânc, este eminescian. Să ne amintim de precizarea lui că nu este un om curajos, dar că îi este „ruşine“ să nu spună *adevărul.* Or, el descinde direct din adevărurile fundamentale rostite de Eminescu: *Adevărul este stăpânul nostru, şi nu noi stăpânii adevărului.* Şi: *Limba este stăpâna noastră, iar nu noi stăpânii limbii.* Vieru n-a făcut decât să-i submineze, să-i înfrunte pe cei care s-au socotit că pot fi *stăpânii limbii şi ai poporului său.* Poate că n-a mers până în pânzele albe, ca Eminescu, omul tragic şi revoltat în absolut, cel care se prezenta astfel:

De voi fi mort – ştiu, cei mulţi or zice
– Răsunet viu a zilei cei de azi:
– A fost un rău. Şi, mai târziu, se poate
Trezit fiind simţul de recunoştinţă,
Ce-i înnăscută sufletului nostru,
Vor spune: a fost un geniu. Şi
Nici una, dar nici alta nu am fost.
Am fost un om ce spunea adevărul
Nu pentru că-l iubea ci pentru că
Nu merită o lume rea, nedreaptă,
Ca să minţim pentru ea… Ş-aşa de mulţi
Ce mint cu gândul, vorba, fapta, ba
Se mint pe sine însuşi chiar, încât
În mine s-a stârnit mândria cruntă
De-a spune adevărul – dacă chiar
Prin el lumea s-aprinde[316].

Nu ştiu dacă Vieru cunoaşte aceste versuri extraordinare, însă el face o profesiune de credinţă foarte apro-

piată, căci nu se consideră un geniu, doar s-a hotărât să spună adevărul nu dintr-o *mândrie cruntă*, precum cel ce se spovedeşte eminescian în subterana dostoievskiană, ci – stranie mărturie de suflet din popor – *de ruşine*.De ruşine în faţa necăjitului neam românesc din Basarabia, atât de amăgit, atât de împins spre înstrăinare de sine însuşi, încât nu-şi mai recunoaşte azi adevărata lui identitate, adevărata patrie şi limbă. Vieru şi-a asumat o misiune pe care Eminescu ar fi încuviinţat-o cu asupra de măsură, pe care el însuşi, poate nu ar fi putut s-o ducă până la capăt, fiindcă *mândria cruntă de-a spune adevărul* l-ar fi trimis direct în Siberia, cum, de altfel, l-a şi trimis în nebunie şi moarte din nefasta zi de 28 iunie 1883. Oricât de paradoxal ar părea, *ruşinea* l-a apărat pe Vieru împotriva unui destin tragic, pe marginea căruia el, altminteri, se află din copilărie şi până astăzi. De aceea, viaţa lui pare că mereu e la limită, că se ţine doar de un fir de aţă.

S-ar putea „contabiliza“ trei etape în evoluţia „luptătorului“ Grigore Vieru: prima e aceea a *rezistenţei* prin poezie, reductibilă la păzirea *limbii române*, menire heideggeriană, cea mai înaltă dintre toate pentru poet, întrucât în limbă se ascunde Casa Fiinţei. Vieru a descoperit pe cont propriu sfinţenia acestei meniri, dar şi ajutat de poezia populară, apoi de Eminescu, cu care face un celebru *Legământ*. S-a pus şi mi-am pus de multe ori întrebarea dacă Grigore Vieru a avut deplina conştiinţă a rezistenţei lui împotriva tendinţelor imperiale ruseşti de nimicire a etnicităţii moldovenilor din fost R.S.S.M. Unii s-au îndoit şi ar mai putea să se îndoiască. Însă nu e la mijloc doar o reacţie „instinctivă“ de apărare a fiinţei lingvistice româneşti. Şi e sigur că poetul n-a mers pe fondul apărării unui fundamentalism moldovenesc, rupt

de matca românismului, cum s-a vrut în imperiu şi cum vor astăzi adepţii lui Vladimir Voronin şi ai lui Vasile Stati. Să nu uităm că Vieru s-a născut în 1935 în România interbelică, într-un sat românesc cu puternice tradiţii încă. Şcoala primară a făcut-o cu o tânără învăţătoare, Eugenia Gladun, de care s-a şi îndrăgostit, care, la rândul ei, intuind stofa aleasă a copilului, îl preţuia, îl lăuda în faţa clasei şi în sat. Afectivitatea acelor ani este puternic întărită de prezenţa colegei de bancă Zina, nume de poveste românească. Iată cum fondul istoric de gravă criză, cu nenorocirea pe care o trăia Basarabia în timpul celui de al doilea război mondial, se converteşte în *paradis al copilăriei* care va constitui pentru totdeauna izvorul nesecat al operei lui Grigore Vieru. *Infernul* despre care Vieru însuşi a vorbit, se transmuta în grădină a *paradisului.* În şcoală, tradiţiile erau încă româneşti. Şcolarul joacă oina, ţurca, alături de prieteni ca Eugen, dar se „specializează“ şi ca dansator în „ansamblul“ şcolii, jucând *Alunelul, Raţa, Hop şi alta, Ilenuţa, Coasa, Polca pe furate, Horodinca, Baraboiul*[317]. Pe scenă, în faţa sătenilor, el a recitat întâia oară versul „Eu sunt român şi-mi place ţara mea…“ Apoi versuri de George Coşbuc. Cum ar fi putut să uite vreodată viitorul poet un asemenea moment? A crescut în ritmul instrumentelor populare, fiind prieten şi rudă cu viitorul mare cântăreţi Dumitru Blajinu. Iată de ce întreaga experienţă de la şcoala medie de la Lipcani (unde gheara ideologică se întinsese deja), apoi la facultatea din Chişinău, va deveni una stranie, în condiţiile unei rusificări programate. El trebuie să fi trăit, în acei ani, o teribilă *conştiinţă sfâşiată*, cum am numit-o în cartea mea despre Basarabia. Şi e descifrabilă în descoperirea că prin fundul grădinii părinteşti trecea sârma ghimpată, în lungile cercetări şi pânde ale celuilalt

mal al Prutului cu un ochean defect, căzut în mâinile sale ca un trofeu de război. A fost martorul împuşcării Zodierului „nebun“ care, simţindu-se liber, vrusese să treacă Prutul, iar înmormântarea acestuia de către săteni i-a rămas în memorie, ca şi rezistenţa mamei Eudochia de a nu se înscrie în colhoz, sfârşită cu cedarea întregii brume de avere la ameninţările cu pistolul ale lui Ion Ciutac, un sărăntoc devenit preşedinte al sovietului sătesc[318]. Copilul Grigore nu putea uita nici dispariţia fără urmă a celui de al doilea tată, Vasile Guţu, nici privaţiunile de la Lipcani, când mama Eudochia străbătea 16 km dus-întors de la Pererita, peste dealuri, ca să-i aducă de-ale gurii. A fost crunta perioadă de stalinizare, de îndobitocire ideologică, de înfometare dirijată, când copilul va învăţa să devină „cumpătat“ la mâncare pentru a supravieţui, „cumpătare“ moştenită pentru toată viaţa. Însă, cum a accentuat poetul, mutilarea sufletelor a fost crima imprescriptibilă a ocupanţilor şi cea mai grea piatră de încercare. Deşi purta cravata de pionier şi învăţa să-i iubească pe Lenin şi pe Stalin, şcolarul încă mai citea „vechea“ limbă română, în vreme ce unul dintre unchii săi, Vlad Vieru, îl îndemna să cunoască istoria neamului. În Pererita, a avut şi un mic „noroc“: dascălul pus de autorităţi să-i înveţe limba rusă era un alcoolic în ultimul grad. Venea la şcoală beat şi adormea cu capul pe catedră, spre bucuria şcolarilor, care-şi găseau lucruri cu mult mai bune de făcut. La Lipcani, a înţeles că singura şansă de supravieţuire a sa şi a poporului său este păstrarea limbii române[319]. Aici a început să scrie versuri, să fie respectat ca poet de limbă română, nelăsându-se ispitit de limba rusă, proclamată limbă a viitorului sovietic. După terminarea celor zece clase, şi-a depus dosarul pentru Facultatea de Biologie, dar a fost respins la vizita

medicală, descoperindu-i-se boala de plămâni. A trebuit să se îndrepte spre filologie, la Institutul Pedagogic „Ion Creangă“, unde i-a avut colegi pe Leonid Brejnev şi pe K. Cernenko![320]. La facultate, era un dispreţ suveran pentru „limba moldovenească“, politica oficială fiind dispariţia limbilor naţionale în patru etape, pentru ca să se formeze o singură naţiune – cea *sovietică*, având ca instrument de comunicare limba rusă. Această mentalitate a fost atât de draconic şi de abil inoculată băştinaşilor, încât au ajuns să se ruşineze de limba strămoşilor, iar ca urmare şi azi moldovenii preferă să vorbească limba ocupantului, ca semn de „distincţie“. Când a intrat la facultate, ne spune poetul, deja toţi vorbeau ruseşte la Chişinău, „moldovenească“ devenind *limbă de bucătărie*, limbă „inferioară“, a celor lipsiţi de minimă cultură. Vă imaginaţi ce şoc a putut trăi Grigore Vieru într-un asemenea mediu lingvistic, el, care spera în supravieţuire prin limba română. Aceeaşi atmosferă a găsit şi la Uniunea Scriitorilor. Era în „obsedantul deceniu“, cum l-a numit Marin Preda, însă în Ţară scriitorii aveau putinţa conservării limbii române, în ciuda ofensivei limbii ruse şi aici. Iată ce nu înţeleg criticii români când îi judecă „de sus“ pe basarabeni, numindu-i „primitivi“ lingvistic. Politica de rusificare atinsese cote maxime. Prin acei ani, Mircea Eliade, aflat în exil, a înţeles primejdia, scriind celebrul său eseu *Destinul culturii româneşti*, în 1953. Iată ce întrevedea marele savant: „Adevărata primejdie începe, însă, pentru întreg neamul românesc, abia după ocuparea teritoriului de către Soviete. Pentru întâia oară în istoria sa, neamul românesc are de-a face cu un adversar nu numai excepţional de puternic, dar şi hotărât să întrebuinţeze orice mijloc pentru a ne desfiinţa spiritualiceşte şi culturaliceşte, ca să ne poată, în cele din urmă,

asimila. Primejdia este mortală, căci metodele moderne îngăduie dezrădăcinările şi deplasările de populaţii pe o scară pe care omenirea n-a mai cunoscut-o de la asirieni. Chiar fără masivele deplasări de populaţii, există primejdia unei sterilizări spirituale prin distrugerea sistematică a elitelor şi ruperea legăturilor organice cu tradiţiile culturale autentic naţionale. Neamul românesc, ca şi atâtea neamuri subjugate de Soviete, riscă să devină, cultural-liceşte, un popor de hibrizi“[321].

Acest tablou sumbru pare să se fi împlinit îndeobşte în Basarabia şi în teritoriile româneşti înglobate, barbar, în Ucraina. „Moldovenismul“ de azi nu-i altceva decât o monstruoasă mutilare şi hibridare a românilor până la nimicire etnică şi totală asimilare. Şi totuşi ceva straniu a încurcat socotelile ocupantului, în pofida tuturor metodelor întrebuinţate, de la etnocid la dislocări masive de populaţii. Acest *ceva* a fost prezis de acelaşi Eliade: „Dar s-ar putea, totuşi, ca această primejdie de moarte să se soldeze cu o extraordinară reacţie spirituală, să echivaleze cu instaurarea unui nou «mod de a fi» şi să provoace pe planul creaţiei culturale, ceea ce a însemnat pe planul creaţiei statale, «descălecarea» de acum şapte veacuri, provocată de marea năvălire a tătarilor. După cum spuneam mai sus, fondarea statelor româneşti se datoreşte în bună măsură exasperării produse de devastările tătăreşti, care ameninţau cu dispariţia micile formaţii politice autonome. S-ar putea ca ocupaţia sovietică şi încercarea de deznaţionalizare întreprinsă de ruşi cu metode şi mijloace faraonice, să însemne, prin contraofensiva spirituală pe care o provoacă, adevărata intrare a României în istoria culturală a Europei. Subliniez într-adins termenul *istorie*“[322].

Dacă nu în totalitate, cel puţin în bună măsură profeţia lui Mircea Eliade s-a împlinit: în Ţară, prin apariţia generaţiilor culturale ale lui Marin Preda, Nichita Stănescu şi Cezar Ivănescu, iar în Basarabia – prin generaţiile lui Grigore Vieru şi Nicolae Dabija. Preconizata intrare a României în NATO şi în Uniunea Europeană s-ar putea să fie chiar intrarea noastră în adevărata istorie europeană. Sunt convins că apariţia lui Grigore Vieru în cultura dintre Prut şi Nistru are această semnificaţie excepţională. În condiţiile date, tânărul poet a evitat seminariile şi cursurile în limba rusă (prezentându-se doar la examene), scrie intens poezie românească pentru copii şi în 1957 reuşeşte să publice prima plachetă – *Alarma*, titlu parcă premonitoriu, în sensul avertismentului profetic al lui Mircea Eliade. La întrebarea dacă era conştient atunci de misiunea pe care şi-o asumase, Vieru ezită să dea un răspuns tranşant. Aşa e şi cinstit. Stelian Gruia crede că e la mijloc binecunoscuta modestie a poetului. Probabil. Dar nu e numai atât. Cred că *nu era conştient de marea misiune.* Şi cu atât mai bine, fiindcă era la mijloc o lucrare *personantă*, izvorând din afundele locuri ale matricii stilistice, o reacţie „instinctivă“ de apărare sufletească şi spirituală, căci un program „conştient“ ar fi fost şi deosebit de primejdios, putând fi lesne anihilat de ocupanţi. Cu siguranţă, *conştientizarea* a venit cu timpul. La facultate, a luat un contact decisiv cu poezia lui Mihai Eminescu, chiar dacă „selectiv“ şi fără publicistică. Eminescu are acest dar uimitor de a te *contamina* până în străfunduri şi de aici vine proba geniului său, de care se tem şi astăzi duşmanii neamului românesc, de unde şi permanenta contestare la care e supus poetul în mai toate epocile istorice, dar mai cu seamă în comunism şi sub ocupaţie sovietică. Vieru e, în studenţie, un susţinător al

cenaclurilor în limba română. Spre sfârşitul studiilor universitare, la un recital de poezie proprie în cenaclul facultăţii, cunoaşte pe tânăra Raisa Nacu (viitoarea soţie şi viitoare profesoară de română şi latină), de care se îndrăgosteşte fulgerător. Va afla că se trage din familia poetului Alexei Mateevici, autorul capodoperei *Limba noastră*. Şi dacă e să revin la paralela cu Bacovia, voi spune că doamna Raisa Vieru a jucat şi joacă un rol asemănător în existenţa lumească a poetului prin grija pe care i-o poartă. Desigur, d-na Raisa nu are „bărbăţia" Agathei Grigorescu-Bacovia, nu are veleităţi de poetă (şi e cu mult mai bine), are, în schimb, harul feminităţii în stare să cumuleze în chipul cel mai fericit condiţia de iubită şi de „mamă". Dacă Grigore Vieru a ieşit biruitor în marea confruntare cu Goliatul imperial, asta se datorează, în bună măsură, şi d-nei Raisa Vieru[323], suflet de o rară delicateţe, dar şi cu o ascuţită vigilenţă practică în stare să-l apere pe „aerianul" poet. Echilibrul căsniciei a sporit prin apariţia celor doi fii, Teodor (Tudor) şi Călin[324].

Convingerea poetului că ţara îi este prizonieră în burta unui monstru, sporeşte în contactul şi prieteniile cu diverşi scriitori din republicile unionale. Stelian Gruia reţine mărturii semnificative în acest sens. Poetul a fost şocat să afle de la scriitorii ucraineni Ivan Draci şi Andrei Miaskiski despre genocidul lui Petru cel Mare asupra oraşului Baturin – de 60.000 de locuitori. De la poetul azer Abbas Abdula a aflat despre barbaria înrobirii Azerbaidjanului, de la belarusul Râgor Baradulin – despre nimicirea ţărănimii, de la Imant Ziedonis şi Ojar Vacietas – despre „calvarul popoarelor baltice", de la poeta din Duşanbe, Gulrohsor Safieva, despre oprimarea republicilor islamice din sud. Poetul calmuc David Kugultinov i-a

povestit cum i s-a interzis să publice versuri în limba sa maternă. Revoltat, a plecat cu desaga de manuscrise la Moscova să i se plângă preşedintelui Uniunii Scriitorilor, Alexandr Fadeev, autorul faimos al romanului *Tânăra gardă*, spre a i se face dreptate. A fost condamnat, pentru naţionalism, la muncă forţată în minele de cărbuni din Siberia, la Vorkuta. O soartă similară a avut poetul balcar Kaisân Kuliev, fiu al unui mic popor din Caucazul de Nord. Înrolat voluntar în „Marele Război pentru Apărarea Patriei", căpitan şi erou al Uniunii Sovietice, odată întors de la Berlin, a aflat vestea că toată populaţia balcară a fost deportată în partea nordică a Kazahstanului. Uluit, a cerut, la raport, să fie exilat împreună cu poporul său. Ştirea ajungând la „tătucul", Stalin a înjurat şi i-a „satisfăcut" dorinţa, poetul fiind degradat din toate onorurile şi drepturile de ofiţer emerit, fiind reabilitat la ani buni după moartea dictatorului[325].

Au fost argumente decisive pentru ca Grigore Vieru să vadă de timpuriu că singura salvare posibilă e întoarcerea cu faţa spre Patria-Mamă. De aici s-a născut visul său unionist, pentru care va lupta de îndată ce va sufla prima boare de libertate din perioada Gorbaciov. Nădejdea dintâi şi-a pus-o în *limba română*, pe care el o scrie invariabil cu majuscule.

Pentru nici un scriitor român limba română nu a constituit un pariu mai important în viaţă. Vieru are sentimentul extraordinar că el, ca poet, este creaţia exclusivă a limbii române: „Din mila, din dărnicia Limbii Române am răsărit ca poet. Limba Română este destinul meu agitat. Poate că şi din osteneala mea este o parte din norocul ei în Basarabia"[326]. Şi: „Toate zilele mele izvorăsc şi se înalţă din adâncul şi din puterea Limbii Materne"[327]. Ne aflăm în faţa celei mai insolite forme de *rezistenţă* în

cel mai draconic univers concentraţionar. Sunt numeroşi scriitorii care au simţit importanţa capitală a limbii române în destinul lor de artişti şi i-au adus elogii, cum au făcut-o Eminescu, Mateevici, Sadoveanu, Blaga sau Nichita Stănescu. Însă nici unul nu şi-a descifrat condiţia de scriitor la o asemenea tensiune în raport cu limba română, exceptându-l pe Eminescu, desigur, care a pătruns pe cea mai adâncă treaptă ontologică a tainelor limbii. Dar Eminescu trăia într-un stat românesc care ocrotea, prin chiar raţiunea lui de a fi, limba naţională, pe când Vieru trăieşte într-un mediu lingvistic fără speranţă, agonic, în luptă strident inegală cu limba ocupantului. Şi aici el are din nou prilejul să-şi recunoască puţinătatea în raport cu scriitorii din Ţară. O va spune pe şleau, anume că posedă limba română într-o măsură neglijabilă comparativ cu oricare dintre vorbitorii ei din România. De aceea, cărţile lui de căpătâi sunt *Biblia*, Eminescu şi *Dicţionarul explicativ al limbii române.* Mă şi miră că denigratorii de pe malurile Dâmboviţei n-au băgat de seamă „carenţa“ în cunoaşterea limbii române moderne, cât de „stângaci“ şi de smerit se arată Vieru în faţa limbii materne, încât nu e greu să constaţi „sărăcia“ lingvistică a poemelor sale. Probabil, nu i-au reproşat-o, fiindcă s-ar ciocni de exemplul lui Bacovia. Vieru n-are abundenţa lexicală şi nici capacitatea combinatorie barocă sau suprarealistă a multor poeţi străluciţi sau nu din România. Când a reuşit să ajungă întâia oară la Bucureşti, ne spune, nu se mai sătura să-i asculte pe copiii de pe stradă vorbind româneşte. Ba, mai zice, la un moment dat, cu toată seriozitatea: „Nu se va şti niciodată câţi înţelepţi şi câţi proşti sunt în Ţara Românească, pentru că în ea toată lumea posedă exemplar Limba Română“[328].

Observaţia e un paradox, fiindcă exagerarea bate la ochi, dat fiind că, în realitate, foarte mulţi români vorbesc prost limba, chiar şi dintre cei care se consideră cultivaţi. Dar Vieru ia ca punct de referinţă dezastrul lingvistic din Basarabia şi, prin contrast, orice prost din Ţară pare doctor în filologie. Poetul cunoaşte cât de mare e primejdia nimicirii românismului, că moldovenii basarabeni sunt pe cale de a-şi schimba patria, fiindcă limba le este pe cale de dispariţie, chiar mai rău decât hibridul „moldovenesc“ pe care-l apără Vasile Stati: „Cine îşi schimbă limba, îşi schimbă Patria“[329]. Iar moldovenii, fiind trataţi ca slugi, au învăţat să se obişnuiască în starea aceasta, văzând în limba stăpânilor semnul generos de bunăvoinţă pe care trebuie să-l primească. Poetul ştie să devină „cinic“, chiar în sensul filozofiei grecului Diogene: „Care câine nu învaţă limba stăpânului său?!“[330]. Strâmbătatea adusă limbii materne i se prezintă, de aceea, cea mai insuportabilă umilinţă: „Aş putea să îndur toate nenorocirile revărsate asupra Ţării mele, afară de una singură: asuprirea limbii strămoşeşti“[331]. „Teroarea istoriei“, despre care vorbea Mircea Eliade, ia forma unui adevărat sclavaj lingvistic, în Basarabia: „Nu suntem lăsaţi nici măcar în nevinovăţia Limbii noastre. Nu cunosc o mai sângeroasă formă de sclavagism“[332]. Îşi imploră, în consecinţă, confraţii să-şi făurească libertatea şi dreptatea în plasma limbii materne: „Veniţi de vă treziţi, fraţi basarabeni, în suferinţele şi lumina Limbii Române, sălăşluiţi-vă în ea, întru vecie, până în cele mai depărtate hotare ale dreptăţii ei“[333]. De oriunde ar putea fi alungat poetul, numai din matricea românească nu: „Aş putea să mă strămut de oriunde, numai din două locuri nu: din munţii Carpaţi şi din Limba Română“[334].

Acest panlingvism, unic în cultura europeană a secolului al XX-lea şi al începutului celui următor, duce cu gândul la limba adamică spre care năzuia un Dante Alighieri, fenomen care a dat un impuls fundamental naşterii limbii italiene moderne. Dintr-un dat ontologic similar s-a născut limba eminesciană care e temelia limbii române moderne. Grigore Vieru simte întreg misterul experienţei sale: „Partea cu adevărat misterioasă a fiinţei mele este Limba Română. În rest, sunt un animal obişnuit: mănânc, iubesc, dorm şi din când în când, urlu la lună“[335].

Când versurile publicate prin revistele vremii i-au adus primele onorarii, poetul şi-a cumpărat nu un palton (de care avea mare nevoie), ci un aparat de radio cu care asculta, de drag de limba română, posturile româneşti. Şi asta ore în şir, cu nesaţ: „De drag de limbă. Era singura mea bucurie. Dar bucuria nu ţinuse mult, pentru că intendentul mi-a confiscat aparatul. Cred că atunci m-a luat KGB-ul la ochi“[336]. Şi-a făcut raţiunea de a fi ca poet din cultivarea şi păzirea limbii române. În viziunea lui, poetul este vestala rădăcinii de foc a limbii materne:

Suflu în jăraticul
Limbii Române.
Atent mereu
Să nu moară
Focul cel sacru.
Nu sunt mai mult decât o simplă măicuţă
Care suflă-n jăratic.

(Jăraticul)

Desigur, Grigore Vieru nu este singurul scriitor basarabean care a simţit că nu poate supravieţui decât în limba română. Numai că el a trăit şi a exprimat această nevoie ca program arzător, apropiindu-se de condiţia arhetipală, ontologică a limbii. Poemul său *În limba ta*, unul dintre

cele mai vechi ale lui Vieru, este nu doar o odă la înălţimea celei semnate de Mateevici, dar şi o expresie a identificării ontologice cu limba română, ceea ce lipseşte multor elogiatori ai limbii. În ultimele versuri ale poeziei, Vieru are intuiţia profundă a coincidenţei dintre *fiinţă* şi *limbă*, în perspectivă, cum s-a mai spus, heideggeriană şi în concordanţă cu ceea ce modernii au numit *estetica tăcerii*. Poezia aceasta merită reprodusă integral:

În aceeaşi limbă
Toată lumea plânge,
În aceeaşi limbă
Râde un pământ.
Ci doar în limba ta
Durerea poţi s-o mângâi,
Iar bucuria
S-o preschimbi în cânt.

În limba ta
Ţi-e dor de mama
Şi vinul e mai vin,
Şi prânzul e mai prânz.
Şi doar în limba ta
Poţi râde singur,
Şi doar în limba ta
Te poţi opri din plâns.

Iar când nu poţi
Nici plânge şi nici râde,
Când nu poţi mângâia
Şi nici cânta,
Cu-al tău pământ,
Cu cerul tău în faţă,
Tu taci atunce
Tot în limba ta.

(1968)

Într-adevăr, în faţa *degradării limbii* şi a precarităţii existenţiale, poetica tăcerii recomandă, de la Heidegger la Susan Sontag şi Eugen Ionescu, refuzul vorbirii, *tăcerea*. În 1947, Hedegger publica celebra *Ueber den Humanismus*, în care constata „degradarea limbii". Ceva mai târziu, Eugen Ionescu va nota în *Jurnal:* „Cuvintele au ucis imaginile sau le ascund. O civilizaţie de cuvinte este o civilizaţie dementă. Cuvintele nasc confuzie. Cuvintele nu înseamnă cuvânt… Fapt este, dacă-mi este permis să spun aşa, cuvintele nu mai spun nimic…" Această degradare a logosului în modernitate, altă faţă a crizei omului european, fusese constatată şi de Eminescu: „Din mii şi mii de vorbe consist-a voastră lume", sună avertismentul poetului, ca şi al comediilor lui Caragiale. În Basarabia, Grigore Vieru percepe marea *degradare a logosului* ca primejdie de moarte la adresa limbii române. El gândeşte eliadesc, căci *degradarea echivala cu hibridizarea limbii în „moldovenească", iar, mai departe, în asimilare rusească.* Prin aceasta se diferenţiază el de toţi profeţii esteticii tăcerii şi ai absurdului. E, desigur, o *limitare* aici, dar una atât de particularizată şi de benefică, încât meritul lui Vieru este poate mai mare decât al occidentalilor, căci viza salvarea *logosului* şi, deopotrivă, a unei limbi ameninţate cu dispariţia. E vorba de un fenomen provocat în condiţiile imperiului sovietic, numit ca atare şi de Cinghiz Aitmatov în celebrul său roman *O zi mai lungă decât veacul.* Vieru însuşi va prelua termenul lui Aitmatov în *13 strofe despre mankurţi.*

Influenţa viereană asupra conştiinţei scriitorilor basarabeni, în ceea ce priveşte geniul limbii ca suport al salvării naţionale, a fost atât de covârşitoare, încât chiar mişcarea de renaştere naţională dintre anii 1986–1991 a dobândit caracterul unei revoluţii de urgentă factură

lingvistică. Nu întâmplător această excepţională mişcare a fost, în cea mai mare parte, opera scriitorilor. Atunci a intrat şi Grigore Vieru în ceea ce voi numi *a doua fază, de depăşire a simplei rezistenţe,* cea activă, ofensivă în confruntarea cu imperiul, pătrunzând chiar în politică şi fiind ales deputat al poporului în 1989. Există, neîndoielnic, o remarcabilă continuitate între etapa rezistenţei prin limbajul poeziei şi celelalte două trepte caracterizate de militantism activ. În centrul bătăliei, dincolo de celelalte obiective cu caracter politic, s-au aflat proclamarea limbii române ca limbă oficială şi trecerea de la grafia chirilică la cea latină. S-a risipit atunci o imensă energie pentru dobândirea acestor imperative naţionale. Cu amărăciune, va scrie poetul: „*Despre basarabeni.* Suntem atât de necăjiţi, încât alfabetul latin ţine loc de fericire şi fiecare literă din el ne apare o piatră de hotar pe care nimeni n-o poate clinti din loc“[337]. Dreptul la limba română i se părea lui Vieru a fi chiar întronarea justiţiei pe pământ basarabean: „dreptatea mea cea dintâi este Limba română în care lucrează iubirea lui Dumnezeu şi care, ca o apă dătătoare de viaţă, s-a revărsat peste însetarea şi pustiul unui pământ părând uitat pentru vecie şi hărăzit pierzaniei“[338].

În vâltoarea entuziasmului naţional, autorităţile comuniste de la Chişinău au cedat pas cu pas şi Grigore Vieru, alături de ceilalţi militanţi, şi-a văzut visul cu ochii. În 1988, în săptămânalul Uniunii Scriitorilor *Literatura şi arta*, i se tipărea prima poezie cu alfabet latin. În 1989, întreprindea, împreună cu soţii Doina şi Ion Aldea Teodorovici şi cu alţi artişti basarabeni, primul turneu muzical-poetic în România. Un an mai târziu, la scurt timp după căderea dictatorului Nicolae Ceauşescu, se vedea ales Membru de Onoare al Academiei Române, iar în

1991 era membru al Comisiei de Stat pentru Problemele Limbii. În 1992, Academia Română îl propunea candidat la Premiul Nobel pentru Pace, iar în anul următor îl alegea membru corespondent al ei. Adică toate păreau să meargă minunat. Lupta pentru Limba Română dăduse roade inimaginabile. Poetul se putea lăuda că arma cuvântului poate fi mai eficientă decât bomba atomică de care dispuneau ocupanţii. De altfel, şi răspundea la întrebarea a 38-a, pusă de *Jurnalul de Chişinău* („Ce armă ştiţi să folosiţi?"): „Nici una în afară de arma cuvântului".

Numai că şi arma cuvântului, sau poate mai ales ea, este una cu două tăişuri, fiind supusă, fatalmente, unei ambiguităţi funciare, ca reflex al „diferenţei ontologice" (Heidegger). Fără o limpede dimensiune politică, s-a ignorat că primejduirea limbii materne era doar *efectul* cel mai grav, iar nu *cauza* sucombării românismului în Basarabia. Adevărata cauză a răului venea din ruperea provinciei de la patria-mamă prin odiosul pact Molotov-Ribbentrop. Revoluţia basarabeană a condamnat, în fervoarea ei, numitul pact copt în cuptoarele staliniste, dar n-a avut curajul a-i eradica urmările prin *reunirea* cu patria-mamă, aşa cum au procedat, de exemplu, germanii, la căderea Zidului Berlinului. *Podurile de flori* din 1990 n-au însemnat şi dărâmarea zidului de pe Prut, ci, paradoxal, au lăsat sămânţa răului să încolţească din nou, iar energiile extraordinare ale naţiunii de pe ambele maluri ale Prutului s-au consumat într-un festivism zadarnic. Grigore Vieru a fost un entuziast organizator al acestor „poduri de flori". Din nenorocire, sentimentele descărcate atunci exploziv n-au avut suportul practic al *raţiunii politice,* nici la Chişinău, nici la Bucureşti, deşi fondul ontologic era pregătit cu prisosinţă. Geniul limbii lui Grigore Vieru n-a avut corespondent geniul politi-

cienilor, care erau nişte biete resturi sovieto-comuniste, fricoase şi în faţa umbrei lor. Vieru este un mare poet, în pofida a ceea ce crede el, dar nu are pragmatismul politic necesar, nefiind, desigur, vinovat pentru aceasta. La el, politicul este *ontologic*, dincolo de praxeologic. Bătălia pentru limbă şi pentru alfabet a avut, paradoxal, partea ei proastă, din startul revoluţiei, pe care cei interesaţi au exploatat-o cu asupra de măsură. Această carenţă politică esenţială a fost văzută prea târziu de protagoniştii intelectuali ai mişcării de renaştere naţională. La o emisiune a postului Realitatea TV, „Bătălia pentru România" a lui Adrian Păunescu (noiembrie 2003), pe tema federalizării Republicii Moldova, poetul Nicolae Dabija, unul dintre liderii luptei naţionale, a pus punctul pe ***i*** recunoscând că marea eroare a revoluţiei basarabene a constat în aceea că energiile s-au istovit în cucerirea alfabetului latin, a limbii de stat şi a altor simboluri naţionale în loc să fi avut drept ţintă prioritară *reîntregirea* cu Ţara, singura soluţie care le-ar fi rezolvat cu adevărat pe toate celelalte. Aşa a şi fost deoarece, spuneam, nimicirea limbii române în Basarabia a fost *efectul dezunirii cu Ţara.* Ca şi în 1918, monstrul imperial se afla rănit la pământ. Atunci Sfatul Ţării, într-o bună sincronizare politică cu Bucureştiul, a ales soluţia cea mai raţională pentru supravieţuirea etnică – actul unirii de la 27 martie 1918. În anii 1990–1991, în schimb, pe fondul derutei din România, parlamentul de la Chişinău, desincronizat flagrant cu Bucureştiul, el însuşi ameţit de iluziile revoluţiei, a optat pentru cea mai rea soluţie politică – proclamarea *independenţei*, fără corelatul ei cel mai urgent, *reîntregirea cu patria-mamă.* Culmea e că România a recunoscut *prima* în lume independenţa Moldovei, dând curs liber celorlalte ţări să facă acelaşi lucru. Reamintesc

că un singur parlamentar român a văzut marea primejdie – Claudiu Iordache, doar el votând împotriva recunoaşterii independenţei! Iată „cantitatea“ reală de geniu politic aflată atunci la Bucureşti!

Germenele acestei colosale erori avea să-şi înceapă curând expansiunea, deturnând sensul revoluţiei naţionale spre o contrarevoluţie restauratoare a stăpânirii ruseşti. Ideea „*independenţei*“ Moldovei a fost repede reorientată spre o *independenţă* de Ţară şi spre o *dependenţă* de fostul stăpân – politic, economic, lingvistic etc. Aşa a renăscut din cenuşă doctrina interbelică transnistreană a *moldovenismului* ca armă formidabilă a readucerii Basarabiei sub pulpana ucigaşă a imperiului. Foarte repede au fost înlăturaţi politicienii, în frunte cu fostul prim-ministru Mircea Druc, care intenţionau să instrumenteze independenţa spre o apropiere de România. La extremă, s-a declanşat războiul din Transnistria din 1992, care a întors cu 180 de grade sensul revoluţiei basarabene. Şi e interesant de văzut cum s-a folosit celălalt tăiş al sabiei cuvântului: pe fondul inevitabilei prăbuşiri economice, cauzate de schimbarea de sistem politic şi economic, cu incapacitatea politicienilor de a gestiona schimbările, revoluţia a început să fie golită de raţiunea ei naţională. Or, se ştie, limba este forţa energetică cea mai profundă a unei naţiuni, sau cum o numeşte însuşi Grigore Vieru: „Limba unui popor este chiar sângele acelui popor“[339]. Ce a spus atunci propaganda imperială care-şi reîncepuse misiunea? Această propagandă, cu impact rapid asupra populaţiei amăgite de două secole, s-a slujit, surprinzător, tocmai de arma lui Grigore Vieru – Limba Română: s-a spus oamenilor înfometaţi că vinovaţi pentru nenorocire nu sunt alţii decât *scriitorii*, iar, împreună cu ei – *limba română*, pentru care luptaseră. În aceste

noi condiţii a trebuit să intre Grigore Vieru în *a treia etapă* a luptei sale de o viaţă, cea mai grea dintre toate, fiindcă acum există primejdia pierderii încrederii în renaşterea fiinţei naţionale, cu scindarea finală a românităţii basarabene într-un nou hibrid etnic, de astă dată asumat de majoritatea populaţiei. Nimic nu va mai putea sta atunci în calea rusificării totale. Grigore Vieru a conştientizat viclenia istorică a fiarei imperiale. În interviul acordat lui Alexandru Bantoş, în 1995, la întrebarea dacă e de acord cu o celebră spusă a lui Nichita Stănescu – *Limba română este patria mea –,* poetul a replicat că pentru Basarabia enunţul autorului *Necuvintelor* nu mai este suficient, cum Vieru însuşi se iluzionase în anii terorii sovietice: „Dacă eram ceceni, rămâneam Patrie, chiar dacă nu aveam la îndemână altceva decât limba maternă". Dar a venit căderea economică pe fondul erorilor politice, adaugă poetul. Mai mult: „La noi, din păcate, nu există o conştiinţă naţională colectivă. Sunt numai exemple izolate de conştiinţă, dar ele nu pot avea un rol hotărâtor în zidirea destinului naţional"[340]. Vieru, de fapt, recunoştea eşecul revoluţiei naţionale. Poate şi cu un straniu sentiment de vinovăţie ivit din răvăşitoarea lui dragoste pentru limba maternă, care dragoste a fost trădată de nimicnicia praxisului politic.

În realitate, ochiul vigilent al KGB-ului renăscut din propria-i cenuşă înţelesese imediat că problema *limbii române* rămâne esenţială în ridicarea Basarabiei la demnitate naţională. Dar spre deosebire de patrioţii basarabeni structurile imperiale au stăpânit perfect mijloacele politice, îmbinându-le cu cele de forţă în războiul din 1992. Simbolul acestei înfrângeri a românismului basarabean, în chiar rezistenţa lui eroică, a devenit judecarea şi condamnarea la moarte a lui Ilie Ilaşcu. „Mă uit la ceceni –

mărturiseşte cu strângere de inimă Vieru – şi mi se face ruşine de mine însumi, de noi. Dacă nu ar fi Ilaşcu, aş intra în pământ de ruşine“[341]. Cazul Ilaşcu, însă, a fost „gestionat“ magistral de Tiraspol, la sfatul Moscovei. Cu „eliberarea“ perfidă a lui Ilaşcu şi expulzarea lui în România s-a demonstrat clar că tot ce se pretinde românesc la Chişinău nu are ce căuta *acolo*. Simbolul cazului Ilaşcu a fost, astfel, spulberat şi eliminat din cursă. Basarabia a pierdut cel mai important război pe care l-a purtat vreodată. Restauraţia a putut continua, slujindu-se chiar de arma lui Grigore Vieru – *limba română.* S-au resuscitat toate planurile de „moldovenizare“ şi de rusificare din anii stalinismului. În locul lui Madan, s-a ivit Vasile Stati, care domină „filozofia“ istorică şi lingvistică a Moldovei din 1994 încoace. În acel an, parlamentul de la Chişinău a început să renunţe la simbolurile naţionale câştigate cu atâta trudă: imnul *Deşteaptă-te, române* şi glotonimul de *limbă română* au fost înlăturate din constituţie, glotonim pentru care Vieru luptase atâta, poetul văzându-se înfrânt în punctul gravitaţional al fiinţei sale. Atunci, el a lansat un blestem de răsunet: „Dreptatea istorică va blestema poeţii şi compozitorii care vor îndrăzni să ridice mâna asupra Imnului Naţional *Deşteaptă-te, române*, cocoţându-se ei în locul strălucirii şi necesităţii lui istorice“.

Avertismentul a avut efect asupra poeţilor şi muzicienilor, dar şi asupra vicleniei imperiale, care – uluitor – s-a servit cinic tot de arma lui Vieru – limba română, dar în zona ambiguităţii lăsate de titlul celebrei ode a lui Mateevici – *Limba noastră.* „Limba noastră“ *poate şi nu poate să însemne* ***limba română.*** Titulatura are o ambiguitate evidentă care a putut sluji în chip ideal *conştiinţa sfâşiată* sufleteşte şi politiceşte de la Chişinău. „Limba noastră“

poate fi oricare limbă de pe glob, inclusiv *limba moldovenească!* Ba chiar pe *aceasta* trebuie s-o numească, au gândit regizorii, căci aceasta e cea mai apropiată de pragul asimilării slave. Aşa a devenit poema excepţională a lui Mateevici instrument imnic statal pentru croirea şi desăvârşirea unei alte identităţi etno-lingvistice decât cea română. „Politica – spune Vieru în 1995 – ţâşneşte prin toate crăpăturile urâte, prin toate găurile ruşinoase şi prin toate scorburile putrede ale falsei limbi moldoveneşti, pe baza căreia pseudopatrioţii noştri înhăitaţi cu puterea imperială încearcă a clădi o tot atât de falsă naţiune nouă.

Am un singur crez politic: reunirea cu Ţara-mamă. După asta să mă lase Dumnezeu să mă ocup numai şi numai de credinţa în El“[342].

În numeroase ocazii (în articole, interviuri, poezii, cugetări), Grigore Vieru s-a ridicat, alături de alţii, împotriva glotonimului *limbă moldovenească*, pentru că, în realitate, el înseamnă acceptarea dispariţiei limbii naţionale. Sunt unii care, probabil, au o anume bună-credinţă în utilizarea acestui glotonim, însă le lipseşte străfulgerarea viitorului, fiind incapabili să zărească spectrul morţii naţiunii la capătul capătului. Nu întâmplător acest glotonim se asociază invariabil cu proclamarea *limbii ruse* ca *limbă oficială* alături de *limba de stat*, noţiuni perfide, manipulate ca atare în faimosul *plan Kozak* de federalizare a Republicii Moldova. Pentru a câştiga capital politic, Vladimir Voronin a respins respectivul memorandum, pe moment, dar la umbra acestei strategii el a putut proclama limba rusă ca limbă de „comunicare“ interetnică, iar pe cei care se mai consideră *români* i-a împins la *marginea marginei,* declarându-i a şasea minoritate din republică! Este o culme a cinismului politic

imperial. Iată cum Grigore Vieru a devenit, de acum încolo, un intrus în propria ţară, un biet „minoritar“ liber să plece, ca şi Ilaşcu, la Bucureşti pentru totdeauna! Terenul este deja consolidat, deoarece moldovenii sunt înclinaţi să-şi uite limba strămoşească şi să adopte, în uzanţa zilnică, limba rusă. Fenomenul mancurtizării a dat roade şi ele se văd abia acum. De aceea a devenit violent Grigore Vieru în faţa acestui fenomen, ieşind din „cumînţenia“ aparentă a verbului său. În orice caz, el se depărtează la antipod de „apatia“ bacoviană, riscând să iasă din poezia pură, în cele *13 strofe despre mankurţi,* dar pe care poetul nu le elimină din antologia sa ultimă şi bine face:

Ei ne hăcuiră graiul
Şi doina, şi harta!
Ei, care astăzi vânează
„Literatura şi arta“!

Ei datina o spurcară
Barbar şi sinistru!
Ei, care astăzi adulmecă
Revista „Nistru“!

Ei gâtuiră prădalnici
Biserici frumoase!
Ei ne răstigniră pe crucea
Lui ‘46!

Ei ne-au mânat spre Siberii
Cu pistolul din urmă!
Ei ne-au scos din ogradă
Văcuţă şi turmă!

Ei au dus omul la ocnă
Pentru trei ciocălăie!
Ei ne remodelează fiinţa
Pe diferite ilăie!

Ei pe dealuri lăsară
Să năvălească tutunul
Ca sălbaticul cel fără de milă
Cu tancul şi tunul!

Ei marchează locul
Unde-n ţărâna mănoasă
Se va crăci uzina
Ca la dânsa acasă!

Ei otrăvesc pământul
Şi izvorul, ah, bietul.
Ei sunt gata să tragă
În cei care-şi cer alfabetul!

Ei linguşesc străinul
Cu struguri şi glume!
Ei spun: „zdrasti“
Propriei mume!

Ei spun că Ştefan cel Mare
Armonia urbană o strică.
Ei ne-au minţit la şcoală
Că nu avurăm nimică!

Ei se urcară pe ghebul
Numelor noastre strâmbate
Să ne anunţe că-n poartă
Viitorul cel mare bate!

Ei printre mormintele noastre,
Cu medalia-n dinţi, cu folosul,
Aleargă în cuşti fericiţi
Ca javra cu osul!

Ei prin lacrimă graniţe
Trag şi-n două o taie!
Ei, înnodaţi neruşinării!
Huideo, potaie!

Versurile acestea, poate mai puţin „estetice“, adună în ele o durere strânsă de veacuri şi au, de aceea, ceva din forţa şi din mânia *Doinei* eminesciene. Cu acelaşi patetism viguros, amintind de poemele lui Radu Gyr, se adresează Basarabiei îngenuncheate astfel, în fulminanta *Ridică-te!*:

Ridică-te, Basarabie,
Trecută prin foc şi prin sabie,
Bătută, ca vita, pe spate
Cu biciul legii strâmbate,
Cu lanţul poruncitoarelor strigăte!
Ridică-te! Ridică-te! Ridică-te!

Poemele ocazionale semnate de Grigore Vieru au energia durută a momentelor de acută răscolire a maselor de oameni strânşi de nevoi în Piaţa Marii Adunări Naţionale din faţa statuii lui Ştefan cel Mare. Printr-un secret psihologic numai de el ştiut, blândeţea imponderabilă a poetului se metamorfozează brusc în rafale retorice plesnitoare. De aceea, nu cred că aceste poeme se vor „învechi“. Figura de Dante al Paradisului are, atunci, străfulgerarea neaşteptată a lui Dante al Infernului. Cel care pariase ani în şir doar pe ocrotirea şi demnitatea Limbii Române are acum, în a doua şi mai ales în a treia fază a militantismului său naţional, un proiect politic bine cristalizat, ca învăţătură trasă din eşecul la care i-au dus pe basarabeni tocmai… victoriile de până în 1992–1993. Focarul acestui program se rezumă într-un singur cuvânt – REÎNTREGIREA.

Dar poetul este un căutător: el a vrut să găsească şi cauza marelui naufragiu al revoluţiei de renaştere naţională în Basarabia. Să vedem dacă a şi găsit-o, dincolo de greşeala politică semnalată de Nicolae Dabija şi împărtăşită nu numai de Grigore Vieru.

3. O MALADIE NAŢIONALĂ?

A) INFINITA SFÂŞIERE

Grigore Vieru, aşadar, nu s-a mulţumit doar cu a fi un *rezistent* prin cultura limbii şi a poeziei sau un tribun în confruntarea cu imperiul. Există o postură de „gânditor" a lui Vieru, scormonitor al cauzelor subistoriei poporului său, postură care aproape că nu a atras atenţia criticilor până azi, deşi unele constatări accidentale au existat. În ultima variantă a monografiei sale, în curs de apariţie, Mihai Cimpoi recunoaşte că există „o veritabilă fenomenologie a spiritului românesc" în ansamblul operei vierene.

Fără a cunoaşte expres încercările de dezlegare a aceloraşi probleme ale unor înaintaşi, poetul a ajuns la concluzia că una dintre pricinile izbitoare ale slăbiciunii româneşti în faţa istoriei, dincolo de prezenţa în vecinătatea unor imperii rapace, vine din interiorul etniei, manifestându-se ca *discordie* între fraţi. De fapt, intuiţia lui vine din gândirea mitică a *Mioriţei* şi pe urmele unor înaintaşi ca Dimitrie Cantemir, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Rădulescu şi, mai ales, Eminescu, cel care a elaborat *teoria golului etnic.* Această teorie, care n-a lăsat indiferenţi nici pe alţi gânditori moderni, consună cu *teoria civilizaţiilor* a lui Samuel P. Huntington[343]. Am

dezvoltat-o eu însumi în *Modelul ontologic eminescian* (1992) şi în recenta carte despre Basarabia prin conceptul de *sfâşiere*. Noţiunea de *sfâşiere* nu se suprapune exact pestea aceea de *discordie*, dar cea din urmă este un simptom particular şi pronunţat al „complexului sfâşierii". Grigore Vieru nu face o evidentă legătură între ele, însă el s-a ciocnit de ambele, dând prioritate *discordiei*, pe care o recuză la tot pasul ca pe o mare nenorocire în istoria românilor. E înclinat, mai degrabă, s-o identifice cu *invidia* mioritică şi ajunge să vadă în ea un soi de maladie etnică a latinităţii orientale. Lucrurile ar sta, probabil, aşa dacă invidia n-ar veni din moşi strămoşii neamului omenesc, de la primii fraţi biblici, Cain şi Abel. Numai că efectele ei, în cazul civilizaţiilor de limes, pot fi devastatoare la popoarele mici şi, în genere, comparativ cu stabilitatea caracteristică *civilizaţiilor de nucleu*.

Latinitatea orientală s-a constituit ca *margine* civilizaţională încă de pe vremea etnogenezei româneşti, la limita nord-estică a Imperiului Roman. Chiar dacă am admite şi teoria lui Nicolae Densusianu, resuscitată azi nu fără argumente, ne menţinem tot în condiţia de limes civilizaţional. Această condiţie s-a menţinut timp de două milenii, acum latinitatea orientală fiinţând într-un triplu limes: între ortodoxie şi catolicism, între Occident şi Orient, între Uniunea Europeană şi spaţiul geopolitic al fostei Uniuni Sovietice. În această încurcată ţesătură geopolitică, Basarabia este *margine a marginei*, sau, cum a numit-o istoricul Al. Zub, *răspântia răspântinei*[344]. Conştiinţa sfâşiată a Basarabiei e infinit amplificată de oscilaţia ei între Occident şi Orient, între Panslavia şi Europa, între România şi Rusia, între Patriarhia Moscovei şi Patriarhia Bisericii Ortodoxe Române, între sufletul românesc şi cel slav, între limba română şi „limba

moldovenească". În spaţiul geografic al acestei nefericite provincii româneşti s-au produs *sfâşieri teritoriale* incredibile: între ea şi patria-mamă, între ea şi Ucraina, iar în ceea ce a mai rămas – republicile ce se vor autonome: Transnistria, Găgăuz Yeri, nefiind excluse nici alte tentative cum ar fi aceea privind comunitatea bulgară sau cea ucraineană. Asemenea rupturi teritoriale artificiale nu puteau să nu lase răni adânci în mentalul colectiv şi individual. Cu hipersensibilitatea lui bine ştiută, Grigore Vieru este un fin seismograf al tuturor sfâşierilor trăite de Basarabia şi de basarabeni. Cea mai veche dintre ele este graniţa de pe Prut, care i-a umplut copilăria cu sârma ghimpată trecând prin fundul grădinii părinteşti şi direct prin inima lui. Există râuri care au intrat în mitologia popoarelor, unele devenite topos sacru graţie unor mari scriitori. Exemplele sunt numeroase la noi şi aiurea. Ar fi suficient să amintesc Oltul, simbol al fiinţei româneşti prin scrierile lui Grigore Alexandrescu, Octavian Goga sau Geo Bogza. Prutul a devenit un asemenea râu pentru scriitorii basarabeni, dar într-o viziune cu totul particulară, accentuată îndeobşte de Grigore Vieru, care s-a născut şi a copilărit chiar pe malul Prutului. Nu e de mirare că în mitologia basarabeană Prutul apare ca un râu blestemat. Cu atât mai mult în opera lui Grigore Vieru. Este, în trăirile poetului, cel mai însingurat râu de pe lume: „Însingurat, Prutul pare să curgă printre două maluri străine"[345]. O melodie a lui Vieru intitulată *Pe ostrovul Prutului* accentuează, prin tiparul ei folcloric, sentimentul însingurării:

Cântă cucul, Prutu-i rece,
Rar cine îl poate trece,
Prutu-i tulbure, pustiu,
Când s-o limpezi nu ştiu.

Cântă cucul, salca-i deasă,
Nu se văd casă cu casă
Şi nici frate scump cu frate,
Aşa-s toate de-ncurcate.
Nu ştiu cucul cântă-aşa
Ori însingurarea mea,
Ori însingurarea mea.

Până şi casa părintească e străbătută de fiorul tristeţii Prutului:

Şi vei tace lung cu mine
Cu văz tulbur şi durut.
Casă văduvă şi tristă
De pe margine de Prut.
(Casa mea)

Altminteri, există un cronotop al *marginei* în imaginarul poetic vierean care conturează întreaga dramă a rupturii în fiinţa individuală şi colectivă a neamului. O poemă grăitoare se intitulează chiar *La o margine*:

Când pe lumea-am apărut
La o margine de Prut,
Lângă râul pătimit,
O străină m-a răpit
Şi astfel mă legăna:
„Nani, nani, nani-na,
Peste Prut trăiesc jandarmi,
Să creşti mare, să îi sfarmi!
Peste Prut trăiesc potăi,
Iar nu frăţiorii tăi!
De-or striga: române drag,
Pune mâna pe ciomag,
De-ai să-i vezi cântând de dor,
Pune mâna pe topor!
De ţi-or spune că ţi-s fraţi,
Să nu- i laşi nespintecaţi!“

Copil prost, copil furat,
Frate, rău te-am supărat!
Dar eu nici o vină n-am,
Fost-am despărţit de neam
Şi chiar Domnul Cel de Sus
A tăcut şi nu mi-a spus
Care e măicuţa mea
Şi nici maica spusu-mi-a.

Într-o poemă ocazională, din 3 februarie 1994, intitulată *Discurs electoral* şi care pleacă de la cuvintele unui înalt demnitar de stat („să li se taie mâinile celor ce vor unirea cu România“), poetul pleacă de la acelaşi motiv al sârmei ghimpate de pe Prut:

Atenţie:
vin bolşevicii
cu noi rânduri, la Prut,
de sârmă ghimpată.
. . . . . .
Vine satana
ascunsă-n odăjdii divine.
Vine minciuna.
Vine teroarea.
Negura vine!

Întreaga viaţă, întreaga putere a talentului sunt puse pentru curmarea liniei despărţitoare de fraţi. A făcut-o cu *privirea*, iscodind Miorcanii lui Ion Pillat cu celebrul său ochean, prin care *mărea* totul şi căruia îi va dedica şi o poemă în 1967:

Măream şi adânceam
Valurile Prutului
Până când
Mă temeam să intru în ele.
. . . . . .

Măream vorbele
Până când sunau
Ca un clopot bisericesc.
Măream tăcerea
Până când în căpiţa de paie
Auzeam cum respiră spionii…

Însă ocheanul nu i-a fost de ajuns ca să cuprindă ţara enigmatică de care era rupt. Şi-a încercat norocul să treacă apa pe aripile zmeielor pe care şi le confecţiona. Mărturisea lui Eugen Comarnescu: „Eram fericit când, luat de vânt, zmeul treceea graniţa şi ajungea pe celălalt mal al Prutului. Să ştiţi că multe din poemele mele sunt un fel de zmeie: mă simt fericit când zboară şi trec Prutul“[346]. Nu se putea definiţie mai fericită pentru poemele lui Grigore Vieru!

Dar copilul Grigore nu numai că vedea Miorcanii şi trimetea zmeie către celălalt mal, dar şi *asculta* zgomotele şi vorbele care străbăteau văzduhul: „Ia te uită, – mă miram eu nedumerit, – la Miorcani se vorbeşte ca pe la noi“[347].

Graniţa de pe Prut trezeşte şi ironii necruţătoare: „Doi sunt cei care pot muri de plăcere scărpinaţi: porcul şi graniţa de la Prut“[348]. Şi: „Se văd şi se aud ghiorăind pe malul Prutului maţele pustietăţii: sârma ghimpată“[349]. Apele Prutului pot fi orice, numai fericire nu: „Dacă fericirea ar curge pe Prut, mulţi români s-ar îneca în apele lui“[350]. Când a trecut râul întâia oară, la Ungheni, suferinţa lacrimilor s-a transformat în bucurie: „Suferinţa m-a ajutat o singură dată în viaţă: atunci când am trecut Prutul“[351]. Şi: „La vama din Ungheni am închis ochii ca să nu observe grănicerul lacrima din ei“[352]. Valurile curgătoare ale Prutului sunt *durerea* din care a ţâşnit poezia lui Grigore Vieru: „Scriu nu pentru că sunt poet,

ci pentru că am văzut în copilărie cum curgea Prutul. Cred că venea de undeva din Cer“[353]. Admirabilă imagine, căci dincolo de blestemul despărţirii, Prutul e, totodată, speranţa *unirii.* O melodie testamentară (cu titlul chiar *Testament*) de Igor Grosu, pe versurile lui Vieru, spune:

Vă las dorul meu durut
Şi nădejdea de la Prut.

Apele Prutului şi ferestrele casei părinteşti se varsă parcă unele în altele: „Am o casă ale cărei ferestre se varsă neîntrerupt în apele Prutului ca Dunărea în mare“[354].

B) ÎNTOARCEREA LUI ULISE

Oare *sfâşierea geografică* produsă de graniţa de pe Prut a trecut şi-n sufletele românilor? Este o întrebare-cheie pe care şi-o pune poetul odată ajuns în Ţară, după decenii de aşteptare. Da, însă „descoperirea“ nu s-a realizat în vremea primelor descinderi, când fericirea de a-şi revedea patria pierdută era copleşitoare. Din acest punct de vedere, există două etape ale contactului poetului cu Patria-mamă: aceea de până la 1989, când odiseea reîntoacerii în Ithaca a coincis perfect cu a lui Ulise, iar a doua, după 1989, când *reîntoacerea* are viclenia experienţei Ulise-lui modern, analizată cu fineţe de Vladimir Jankélévitch.

Şi de astă dată Grigore Vieru se apropie mai mult decât toţi scriitorii basarabeni de matricea mitului ulisean. Acest mit este atât de specific omului basarabean, încât a fost imposibil să scape ochiului analitic al unor istorici şi critici literari. Exemplul cel mai elocvent este Mihai Cimpoi, care utilizează motivele mitului în diverse cărţi precum *Cicatricea lui Ulise, Basarabia sub steaua*

exilului, O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. „Cicatricea lui Ulise“, „întoarcerea la izvoare“, „întoarcerea în Ithaca“ sunt sintagme eficient puse la lucru de Mihai Cimpoi, atât pe ansamblul culturii basarabene rupte de Ţară, cât mai ales în cazul particular al lui Grigore Vieru. Şi să ţinem cont că „exilul interior“, despre care vorbeşte criticul, are o durată de aproape douăzeci de ori mai mare decât în mitul din epopeea homerică. Ba chiar încercarea de întoarcere în Ithaca a Basarabiei s-a produs de mai multe ori în istorie: prima oară, imediat după actul samavolnic din 1812, prin încercarea de rezistenţă şi de luptă a unei pături de boieri şi a mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni, a doua oară, cu o reuşită parţială, prin întoarcerea vremelnică a celor trei judeţe sudice (Ismail, Bolgrad, Cetatea Albă), întoarcere curmată de ţarul Alexandru al II-lea în 1878, a treia – prin actul de la 27 martie 1918, iar a patra – după 1989, ultima tentativă fiind şi cel mai curios eşec dintre toate. Grigore Vieru particularizează două „întoarceri“, nici una dusă până la capăt, dar trăite cu maximă intensitate: cea dintâi se concretizează în anul 1973, când poetul trece pentru prima oară Prutul, datorită unei delegaţii de scriitori sovietici, pe via Chişinău-Moscova-Bucureşti. Această primă tentativă se va repeta de câteva ori până la revoluţia din 1989. În respectivii ani, deşi poetul *a ajuns şi nu a ajuns în Ithaca* (deoarece de fiecare dată se vedea silit s-o părăsească!), trăieşte la o aşa tensiune totul, încât aventura lui se suprapune aproape perfect peste aventura mitică a lui Ulise, cel care îşi revede patria şi e pe deplin fericit. Cu atât mai mult ocolişul prin Moscova din 1973 seamănă mai mult cu marea călătorie a lui Ulise. Atunci, cum spuneam, fericirea e maximă: cunoaşte scriitori români, ascultă uimit cuvin-

tele româneşti, pe stradă, ale copiilor, vizitează mănăstirile Putna, Voroneţ, Sucevița, Dragomirna şi Văratec, se întoarce la Chişinău cu un vraf de cărţi, pentru ca să revină în România în 1974, invitat oficial de Zaharia Stancu, preşedintele Uniunii Scriitorilor, având bucuria, de astă dată, să cunoască şi Transilvania în compania lui Radu Cârneci. Minunea se repetă şi-n 1977, când are alături şi pe doamna Raisa, iar aria călătoriilor prin Ţară se extinde la Bucureşti, Constanţa, Cluj-Napoca, Iaşi. Sunt ani de bucuroasă impunere ca poet în România: apar *Steaua de vineri* la Editura *Junimea* din Iaşi (1978), *Izvorul şi clipa* la *Albatros* în colecţia „Cele mai frumoase poezii“ (1981), scrie textele pentru cântecele din filmul *Maria Mirabela*, lucrat de Ion Popescu-Gopo, pe muzica lui Eugen Doga, film lansat cu mare succes în 1982 etc. Încât mărturia: *„Dacă visul unora a fost să ajungă în Cosmos, eu viaţa întreagă am visat să trec Prutul“* concordă întru totul cu fericirea lui Ulise la întoarcerea în Ithaca, după 20 de ani (zece în război şi zece în călătoria spre patria dragă). *Este bine ştiut că viaţa şi opera lui Grigore Vieru sunt nutrite de nostalgia Patriei pierdute.* „Întoarcerea – scrie Vladimir Jankélévitch – este medicamentul nostalgiei, aşa cum aspirina este medicamentul migrenei. Ithaca este pentru Ulise numele acestui medicament“[355]. Nu încape îndoială, *România este „medicamentul“ lui Grigore Vieru şi al Basarabiei.* Ea s-a transformat într-o geografie mistică, „un loc binecuvântat sau un pământ sfânt“, „căminul casei materne“[356]. Nu spunea poetul că din două locuri n-ar putea fi smuls: din Carpaţi şi din Limba Română? Semnificativ că de îndată ce ajunge în Ţară cere imediat să vadă mănăstirile ctitorite de Ştefan cel Mare, vrea Ardealul, vrea Dobrogea, vrea totul. Ipostaza uliseană a lui Vieru (dar şi a Basarabiei) e una cu

totul originală, străină eroului antic. Acesta a plecat de bunăvoie la Troia, adică departe de patrie şi nostalgia acesteia este perfect motivată: „când i se schimbă locul sau ţara, omul face experienţa unei sfâşieri crude“[357]. Sfâşierea lui Grigore Vieru e cu atât mai neobişnuită şi mai densă, cu cât, la Pererita şi la Chişinău *locuieşte şi nu locuieşte în propria ţară*. Drama devine tragedie când eşti, simultan, *acasă* şi departe de *casa fiinţei* tale. E ceea ce Dorin Tudoran numea *exil interior*, termen preluat şi dezvoltat de Mihai Cimpoi cu privire la literatura basarabeană. Vieru l-a formulat intuitiv în cunoscutul său *Formular*: „ – Am stat nişte ani închis:/în sine“. *Închis în sine* înseamnă a-ţi fi conservat *identitatea* pentru ca întoarcerea să fie posibilă. „Ulyssele basarabean – observă Mihai Cimpoi – se întoarce la Ithaka fără a-şi fi pierdut ceva din identitatea sa pe drumurile înstrăinării; el nu se află, de fapt, în căutarea identităţii pierdute (spre deosebire de exilatul exterior, n.n.), ci caută să-şi păstreze identitatea pe cale de a fi pierdută din cauza sirenelor dulci-viclene ale înstrăinării în propria Ithaka. Asemeni eroului homeric, omul de cultură basarabean este un **polytropos**, un personaj cu multe înfăţişări pe arena istoriei, adaptabil la situaţiile imprevizibile ale acesteia, dar neschimbat în esenţa sa intimă“[358].

Interpretarea lui Mihai Cimpoi concordă, fără îndoială, cu matricea clasică a mitului homeric, căci toţi exilaţii îşi pierd, într-un fel, patria. Dar e cu atât mai dramatic să-ţi pierzi patria în propria ta ţară. La un anumit nivel, există pentru noi toţi o *patrie pierdută*, adevărata patrie care nu e de *aici*, o patrie jinduită de Plotin, de Lammennais, de Dionis al lui Eminescu. E o *iradiere de patrie*, de la locul natal, la ţara natală, la Ierusalimul pământesc şi la cel ceresc, o patrie invizibilă, „un fel de prezenţă

absentă, un Altundeva aerian şi vaporos“[359]. Pentru artişti, e ceea ce Nichifor Crainic numea *nostalgia paradisului.* Fără îndoială că şi Vieru trăieşte aceste imponderabile, pe care le voi reliefa în viitoare capitole. La un moment dat, el face chiar trimitere la patria din cer: „Poate că, într-adevăr, Patria din cer este mai bună de vreme ce Hristos s-a mutat în ea“[360]. Însă pentru el, întoarcerea *acasă*, acel imperativ repetat (*Acasă! Acasă! Acasă!*), remarcat şi de Mihai Cimpoi, înseamnă, în primul rînd, România. Ne situăm în ceea ce Jankélévitch numeşte *nostalgie închisă*, expresa ajungere în Ithaca, „cura infailibilă a nostalgiei“[361]. Ulise trăieşte *întârzierea* atingerii Ithacăi, căci călătoria e presărată cu fel de fel de obstacole: Sirenele, Circe, Calypso, insula lotofagilor, Ciclopul etc. Nicăieri nu se potriveşte mai bine această *întârziere* prelungită ca Basarabiei şi lui Grigore Vieru, desigur. Spuneam că ea durează de aproape două secole şi că Basarabia, spre deosebire de Ulise, n-a ajuns cu adevărat *acasă* niciodată, exceptând cele două decenii interbelice, care, însă, tocmai confirmă afirmaţia. Obstacolele din calea ei sunt cu mult mai perfide, înmulţindu-se în proporţie geometrică, toate coalizându-se pentru ca întoarcerea să nu mai fie posibilă. Violenţa otrăvită a Ciclopului imperial s-a revărsat în 1812, în 1878, în 1939–1940–1944, în războiul din Transnistria; lotofagii au apărut ca *mancurţi* fulgeraţi zadarnic de mânia poetului, Sirenele ideologice apar sub haina *moldovenismului* etc.

Ulise, observă Jankélévitch, se întoarce acasă şi ca *justiţiar,* pentru „a reface starea de lucruri şi a restabili ordinea anterioară“[362]. Aşa s-a vrut şi revoluţia naţională pornită de basarabeni în frunte şi cu Grigore Vieru. Simbolul restabilirii ordinii anterioare a mers până la identitatea de glotonim, de alfabet, de tricolor şi de imn naţio-

nal. Însă nu şi de *teritoriu*, această carenţă din strategia Ulise-lui basarabean având consecinţe catastrofale, căci, cum spuneam, va duce la pierderea celorlalte. Este limpede că poemele „publicistice“ vierene mustesc de un excepţional spirit justiţiar. La cele citate deja, mai adăugăm:

Cu ţâfnă, cu-njosiri, cu zoi
Şi cu venin ce şerpi îl scuip,
Şi asta chiar în prag la noi
În propriul, tristul nostru cuib.
Răbdăm. Dar totul, negreşit,
Pe lume are un sfârşit,
Un capăt toate au sub cer:
Răbdare, umilinţi, tăceri…

Da, totul are un sfârşit!
Suntem. Venim. Am răsărit!
(Inscripţie pe stâlpul porţii)

Simptomatice sunt poeme ca *Ascultă, Glontele internaţionalist* sau deja citata *Ridică-te!* Iată o probă şi din *Ascultă:*

Bre muscale, am ostenit
Să te-ascult necontenit,
Să te-ascult neîncetat
Că m-ai fost eliberat;
Că m-ai ajutat isteţ
Să trăiesc un timp măreţ,
Că mă-mbraci, că m-ai născut,
Iar eu mă uit peste Prut.
Dar ce fel de ajutor
Când mai sunt măturător
Al străzii pe care stai
Plină zilnic de-ntâi Mai?! Etc.

Acasă, pe Ulise îl aşteaptă buna şi răbdătoarea Penelopă: „nostalgicul îşi iubeşte cătunul aşa cum mama

îşi iubeşte copilul nu pentru că acest copil este din caleafară de frumos, ci pentru că este al ei. Nu mai puţin iraţională este iubirea regelui Ithacăi pentru Penelopa sa. În realitate, nimfa Calypso este, fără îndoială, mai frumoasă decât Penelopa… Nu contează! Ulise este grăbit să se întoarcă; el îşi iubeşte soţia; o iubeşte pe dulcea şi credincioasa Penelopa şi o iubeşte aşa cum este ea“[363].

Aceasta e *întoarcerea închisă*, cu *happy end*, pe care Vieru o trăieşte doar cu inima, între 1973–1989. Basarabia, însă, o trăise doar în cele două decenii interbelice, după care a urmat brutala fisură pe care *Odiseea* clasică n-o cunoaşte. De aceea, nici întoarcerea lui Vieru n-a fost, în realitate, una *reală*, fiindcă el a continuat să vieţuiască mai departe cu zidul de sârmă ghimpată în spatele casei părinteşti. Încât întoarcerea poetului (dar şi a Basarabiei) s-a transformat, pe nesimţite, într-una *deschisă* de o tăietură insolită, care face ca vechea cicatrice a lui Ulise să se redeschidă ca rană. Cu Nikos Kazantzakis, observă Jankélévitch, Odiseea modernă nu mai este cea homerică. Ea devine, de fapt, o componentă a crizei omului european, încât noua Odisee începe exact unde se sfârşeşte cea a lui Homer. Ajuns acasă, hoinarul pe mări şi pe insule are insidioasa nostalgie a aventurilor de la întoarcere: „Ulise-le antic, odată întors, nu-şi mai doreşte nimic. Dar Ulise-le modern începe să se plictisească odată ajuns lângă Penelopa sa, în această casă după care inima lui tânjea de atâta vreme. Amară bătaie de joc!“[364]. Nici măcar nu-şi povesteşte aventurile. Se gândeşte tăcut la Calypso: „el este în acelaşi timp Risipitorul care tocmai s-a întors şi Mezinul care se pregăteşte să plece şi care este de-acum străin în Casa Tatălui“[365].

Este nu doar o amară bătaie de joc a destinului, dar şi o dedublare, *o sfâşiere* mai crudă ca nicicând. Cu atât

mai ironică, dacă nu mai tragică, în cazul Basarabiei care nici măcar nu şi-a încheiat călătoria spre Ithaca. Basarabia şi basarabenii ar vrea şi nu ar vrea să se întoarcă acasă; ar vrea şi nu ar vrea să se întoarcă în imperiul care a „înfiat-o“ silit. Politicienii ei inventează acum o mie şi una de pricini ale *neîntoarcerii* către Ithaca reală (România), iluzionându-se că nu se-ntorc nici în Ithaca adoptivă (Rusia). Politicienii lotofagi (*mancurţii* lui Grigore Vieru) scot de la naftalină „traume“ vechi ca „palma jandarmului“, uitând de deportările în Siberia, de genocid, de mutilarea sufletelor şi a limbii materne. „În momentul întoarcerii – ne reaminteşte Jankélévitch –, zeiţa Athena învăluie pământul natal într-un nor gros care îl împiedică pe Ulise să o recunoască: pământul natal se deghizează în pământ străin, aşa cum Ulise se deghizează în cerşetor“[366]. Acest *fum gros* cu care zeii Moscovei au reuşit să învăluie România, spre a nu mai fi recunoscută decât ca pământ străin, e perceput cu toate miasmele lui de către Grigore Vieru. Propaganda imperială a făcut din România, în ochii Basarabiei, un pământ odios, oprimator, burghez:

În vremea putredă şi goală
Pe mine, frate, cum să-ţi spun,
Pe mine m-au minţit la şcoală
Că-mi eşti duşman, nu frate bun.
(Scrisoare din Basarabia)

„Diferenţa în sânul identicului“, absolut firească în toate câte fiinţează, e percepută exclusiv *negativ* de către promotorii moldovenismului. Ei vor, cu alte cuvinte, să *şteargă orice diferenţă* între Basarabia şi România, iluzionându-se astfel, că prima se poate substitui acesteia din urmă, de unde şi declaraţia recentă a guvernanţilor

de la Chişinău că Republica Moldova este moştenitoarea de drept internaţional a vechii Moldove de până la Unirea Principatelor de la 1859! Cu alte cuvinte, se creează ceea ce René Girard numea *dublul monstruos*, acei fraţi „gemeni" de sorginte biblică autocondamnaţi la *fratricid*. E simptomatic faptul că Vasile Stati şi Voronin însuşi interpretează *Mioriţa* exclusiv prin drama fratricidului, pretinzând că dintotdeauna muntenii au fost cei mai neîmpăcaţi duşmani ai Moldovei! Dar asupra chestiunii voi reveni.

Cert e că repetiţia pură nu este posibilă. O duplicare a Moldovei istorice după Unirea din 1859 este o absurditate, o monstruozitate de care cei care l-au declarat pe Vieru minoritar în propria patrie nu-şi dau seama. Poate exista orice altă ţară, orice altă naţie, dar nu încă o Moldovă, o asemenea clonă neputând aduce decât dezastre istorice. Repetiţia pură nu e posibilă decât în plan transcendental, în *patria ideală*, cerească. „Călătorul – atrage atenţia Jankélévitch revine în punctul său de plecare, dar între timp el a îmbătrânit!"[367]. Şi Ithaca este alta. Aici e „diferenţa ontologică", e opera timpului. Geniul popular a intuit corect drama lui Făt-Frumos din basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte.* Eroul străbate aceleaşi locuri la întoarcere acasă, dar găseşte alţi oameni, alte oraşe etc. Timpul deformează şi spaţiul: *casa părintească* însăşi nu mai rămâne aceeaşi: „Ireversibilitatea temporală aruncă o îndoială asupra ireversibilităţii spaţiului pe care o înglobează şi impregnează". Mai mult, „exilatul aleargă, de asemenea, în căutarea patriei sale, şi acum, că o regăseşte, nu o mai recunoaşte"[368]. Odiseea modernă „se termină cu un naufragiu", încât „Ulise îşi recunoaşte, şi totodată, nu-şi recunoaşte patria"[369].

Dacă mi se îngăduie, această dramă este trăită, azi, de Basarabia. Tragismul sfâşierii poate fi incomparabil, deopotrivă pentru Basarabia, dar şi pentru România, care trăieşte, la rându-i, riscul de a nu se mai recunoaşte pe sine, nemairecunoscând Basarabia. Unii au resuscitat sloganul că vor Basarabia, dar fără basarabeni, ceea ce-i o prostie fără margini. Şi nu-i vor pentru că nu-i mai recunosc ca români, numindu-i *ruşi*. Adică ceea ce vor să facă din ei ruşii! Grigore Vieru, care se credea un Ulise arhaic, deplin maturizat, resimte mai acut decât oricare drama înstrăinării. El mărturiseşte: „Caut liniştea de ani întregi şi n-o pot găsi nici la Chişinău, nici la Bucureşti. La Chişinău mă simt între străini, la Bucureşti – între înstrăinaţi. Cel mai bine mă simt în tren“[370].

Este o mărturie uluitoare, de a cărei semnificaţie abisală nu cred să-şi dea seama nici Vieru. Cuvintele acestea reproduc, fără s-o ştie, condiţia tragică a Ulise-lui modern şi mai mult decât atât, fiindcă experienţa de două secole a Basarabiei n-a fost încercată de nici un Ulise modern. M-am întrebat uneori de unde nevoia lui Grigore Vieru de *a cânta,* de a compune melodii, când talentul lui este de poet? O asemenea nevoie n-am mai întâlnit decât la cel mai tragic poet din Ţară, Cezar Ivănescu, şi el cântându-şi versurile înfundat, fără talent, dar atât de îndurerat, încât, de piatră să fii, nu poţi să nu-i ierţi lipsa vocaţiei. Un posibil răspuns la întrebarea mea, care, poate, nu-i chiar atât de retorică, îl aflăm tot de la Vladimir Jankélévitch, faptul legându-se de aceeaşi soartă a Ulise-lui modern. Oare nu s-a simţit şi Cezar Ivănescu un exilat în propria ţară, nemairecunoacând-o, ca şi Ulise la întoarcere?: „bună-ai fost, tu, Ţara mea,/şi acum eşti cea mai rea,/şi acum eşti cea mai rea,/şi acum eşti cea mai rea“[371].

Spune Jankélévitch despre Ulise-le sfâşiat de nerecunoaşterea Ithacăi învăluite de fum gros: „omul, pierzându-şi nădejdea în miracole, începe să cânte. Oare nu în muzică şi poezia omul nostalgic şi-a găsit limbajul?“[372].

Din deznădejdea cea mai neagră s-a născut şi cântecul lui Grigore Vieru. Dar despre el, mai încolo.

C) DISCORDIA

În *naufragiul* său românesc (augmentat de atacurile „fraţilor“ din Ţară) şi basarabean, deopotrivă (căci aproape toate cuceririle trudnice din anii renaşterii s-au dus pe apa sâmbetei, depărtând ca niciodată ora Unirii), Grigore Vieru distinge şi trăieşte nu doar condiţia Uliselui modern, ci şi o ţară a neamului pe care au perceput-o acut încă Dimitrie Cantemir şi Mihai Eminescu. Rodul artistic şi filozofic cantemirian este straniul roman *Istoria ieroglifică*, prima genială interpretare cultă a dramei mioritice. Fiindcă trebuie s-o spun de la bun început, marea enigmă a *Istoriei ieroglifice*, pe lângă care s-a trecut cu seninătate (din pricina ermetismului filologic al operei?), este punerea în ecuaţie artistică erudită a capodoperei poetice populare *Miorița.* Demonstraţia am făcut-o într-un studiu prilejuit de sesiunea academică „Dimitrie Cantemir – 330“ organizată la Chişinău în zilele de 23–24 octombrie 2003, tipărit în *Viaţa Basarabiei*[373].

Eroarea capitală în răstălmăcirea *Mioriţei*, răstălmăcire la modă acum, e că se reduc înţelesurile mitului la momentul *invidiei fratricide* şi la aşa-zisa *resemnare* a ciobanului moldovean. Invidia ar fi principala maladie antropologică a neamului nostru, posibilă explicaţie şi pentru menţinerea lui de secole în dezbinare şi, deci, în subistorie. Mai mult, faptul se conjugă cu placiditatea

ciobanului ameninţat, carenţă imprescriptibilă a firii româneşti, de unde şi conotaţia strident negativă a epitetului *mioritic*, aflat pe buzele tuturor celor care au chef să mai arunce câte o săgeată în contra propriului neam, demn de dispreţul „dăştepţilor“ din spaţiul românesc.

La o primă vedere, chiar şi Grigore Vieru, poet cu adânci rădăcini folclorice, e un revoltat împotriva „resemnării“ mioritice. El, de exemplu, îşi cere iertare de la Dumnezeu că nu poate urma preceptul (care, după unii ar fi şi al ciobanului mioritic) întoarcerii celuilalt obraz pentru a fi lovit sau scuipat: „Iartă-mă, Doamne, nu pot întoarce şi celălalt obraz. Îl întorc numai dacă mă loveşti Tu“[374]. Precizarea de la urmă, însă, contrazice *lex talionis*, într-un spirit profund creştin şi, deci, mioritic. N-am întâlnit nici un poet român mai puţin „resemnat“ în faţa morţii ca Grigore Vieru. Dar omenia lui e în perfectă consonanţă cu ethosul ciobanului din baladă. Nu-l îndemna chiar el pe muscal să fie *om* spre a trăi în pace împreună?:

Bre, muscale, fii, bre, om!
(Ascultă)

Şi totuşi poetul intră în panică în faţa *discordiei* dintre fraţi. Or, aceasta e problema-cheie a mitului mioritic. Dar ea nu este specific românească, ci e comună firii omeneşti, de la fraţii adamici, cum ziceam, Cain şi Abel, şi până la fraţii ţărani din romanul lui Dinu Săraru care se omoară între ei pentru o palmă de pământ. Geniul autorului anonim stă în aceea că porneşte de la realitatea primordială a condiţiei umane – *violenţa*, concretizată ca fratricid, iar mai departe în *răzbunare perpetuă*, făcând imposibilă convieţuirea umană, adică înseşi civilizaţia şi cultura. Se intră în ceea ce René Girard a numit *criză*

sacrificială. Or, aceasta se rezolvă numai prin *victima ispăşitoare*, prin convertirea *violenţei malefice* în *violenţă benefică*, singura care aduce *pace*, adică civilizaţie. Religia se naşte numai în aceste condiţii şi ea este temelia oricărei societăţi umane. Exemplul cel mai elocvent este asumarea rolului de *victimă ispăşitoare* a păcatelor lumii de către Iisus Hristos, acceptarea liberă a urcuşului pe Golgota şi crucificarea. O faptă similară face şi ciobanul mioritic pentru a curma teribilul păcat al invidiei fraţilor. Nunta cosmică e o nuntă mitică, adică întemeietoare de cultură şi civilizaţie. Asta nu pricep noile elite intelectuale când citesc prost şi înfumuraţi *Miorița*. În schimb, o lectură ontologică, cu directă implicare experienţială, a făptuit Dimitrie Cantemir, o lectură atât de subtilă şi de profundă, încât a descifra tâlcurile *Istoriei ieroglifice* rămâne încă o datorie a criticii. Inorogul trăieşte drama teribilă a *dezbinării* dintre el şi Corb (Constantin Brâncoveanu). Există o luptă fratricidă absurdă care face slăbiciunea Ţărilor Române în faţa marilor imperii. Întreaga *Istorie ieroglifică* este drumul către pacea finală dintre Inorog şi Corb. René Girard[375] demonstrează că există două moduri de soluţionare a crizei sacrificiale, unul arhaic, tradiţional, prin *victima ispăşitoare*, care pune temeiul religiosului particularizat şi care este aducător de pace socială, al doilea – cel al timpurilor moderne, dar în prelungirea celui dintâi, care constă în instituţia justiţiei, fundată pe raţiune, eficientă întrucât izvorăşte din şi e consolidat de *religios*. Diferenţa capitală dintre *Miorița* şi *Istoria ieroglifică* vine de acolo că în vreme ce balada populară merge către soluţia arhaică a victimei ispăşitoare, a doua optează pentru modernitatea căii justiţiei, a raţiunii. Cantemir a fost un gânditor luminat dublat de un adânc spirit religios.

Dar şi în *Mioriţa*, şi în capodopera lui Cantemir nodul gordian de dezlegat este *discordia*, produs al crizei sacrificiale care duce inevitabil, oriunde în lume, la violenţă malefică şi moarte. Geniul popular lasă loc numirii răului ca *invidie*, pe când geniul cantemirian îşi îndreaptă focarul spre fulgerarea germenului producător de discordie – anume *intriga*, întruchipată de cel mai important protagonist al operei – Hameleonul. Aceeaşi maladie a discordiei are a o rezolva şi sociologia ontologică a lui Bolintineanu, Heliade sau Eminescu, cel din urmă vorbind de *antiteze monstruoase*, care evocă frapant conceptul de *dublu monstruos* al lui René Girard. De fapt, acest dublu monstruos care provine din antiteza *fraţilor gemeni* este genial surprins de acelaşi Eminescu în poema *Gemenii*, cu laitmotivul fratricidului. Răul naţiunii noastre este sporit, argumenta Eminescu, de o străveche *dezbinare* internă, semnalată încă de Herodot, care zicea că neamul traco-dacilor, prin număr uriaş şi întindere geografică, ar trebui să formeze un mare imperiu european, dar că nu va ajunge niciodată o forţă civilizaţională pe măsură deoarece tracii sunt… dezbinaţi. Boala, pare-se, s-a menţinut până la românii lui Grigore Vieru. El a descoperit-o de îndată ce a trecut Prutul după 1989.

Impresionează la poetul basarabean numeroasele reflecţii pe motivul învrăjbirii dintre fraţi şi e de mirare că nu a atras atenţia în mod deosebit comentatorilor săi. Mai întâi, poetul face legătura dintre graniţa de pe Prut şi „graniţa“ din sufletul oamenilor. O şi spune într-o polemică-răspuns la un atac semnat de Nicolae Lupan, care-l viza pe Adrian Păunescu: „Pe mine personal, mă răneşte mai mult graniţa care trece prin sufletul fie al românilor din Basarabia, fie al românilor din Ţară. Să recunoaştem că există o asemenea ruşinoasă graniţă. Şi

vina pentru ea o poartă nu numai străinii, vina este în primul rând a noastră. Vrajba dintre fraţi a devenit ceva naţional. Uşurinţa de a-ţi părăsi propria Ţară, fudulia de-a locui într-o ţară străină, chiar dacă eşti argat în ea, fac parte din acelaşi specific naţional“[376]. În interviul din *Limba română*, cu Alexandru Bantoş, întrebat „Ce vă displace cel mai mult la noi?“, nu putea da alt răspuns: „– La români, adică la noi, nu este exclus că se gâlcevesc şi se vând unii pe alţii chiar morţii din cimitire“. Dublul monstruos al gemenilor este sugerat de cugetarea: „Doi copii încap în braţele mamei, şi doi fraţi nu încap într-o ţară“[377]. Şi: „Setea românului de a lovi şi răsturna pe fratele său este uneori mai aprigă decât dragostea beţivanului pentru butelcă“[378]. În multe ocazii publice, Vieru a vorbit de cei trei *p* naţionali care aduc „cele mai mari nenorociri ale românilor“: *pizma, pâra* şi *ploconirea*[379]. Sau: „Doi vrăjmaşi are românul: mila pentru străini şi ura pentru ai lui“[380]. Alta: „Românul dacă ar învia pentru un ceas din morţi, ar merge mai întâi ca cumătru-său, că fratele poate să mai aştepte…“[381]. Întrebat de unde crede că vine ura aceasta dintre fraţi, a răspuns: „Vine de departe. Este o boală românească. Ne naştem cu ea în sânge. O boală care nu are leac. O boală mai ruşinoasă decât SIDA“[382].

Constată că nu numai la românii din Basarabia şi din Ţară se manifestă nenorocita boală, ci cu atât mai vârtos la cei din diaspora. „Unii români – zice ironic poetul – pleacă la Paris de se ceartă şi se bat, că li-i ruşine în Ţară la ei…“[383]. La întrebarea nr. 1 a *Jurnalului de Chişinău* „Cât de des aplicaţi proverbul «să moară capra vecinului»?, răspunde că n-a întâlnit o asemenea zicătoare la nici un alt popor, „decât la români“. Ba, a auzit şi o variantă mai nouă: „Să moară vecinul şi să-i iau capra“. „Ruşinos

proverb!“ conchide scârbit poetul. (Între noi fie vorba, zicala cu capra vecinului nu se găseşte în nici una dintre antologiile tradiţionale de proverbe şi zicători româneşti, dovadă că poporul român, până la ciuma comunistă şi sovietică, nu suferea de presupusa maladie a discordiei şi invidiei. Mă refer nu la elite, ci la ethosul popular veritabil. Încât nu avem dreptul de a decide că e vorba de o maladie etnică! Ruşinea vine de acolo că pseudo-proverbul cu capra vecinului tinde să intre în mentalul colectiv în vremurile din urmă, vremuri de ciumă, de care se fac vinovaţi guvernanţii aceastui popor mult prea răbdător şi uşor de minţit.).

Aflat în America, la sfârşitul anului 2002 şi începutul lui 2003, îi trimite lui Ilie Ilaşcu o scrisoare deschisă, în care se destăinuie că peste ocean a întâlnit români supăraţi pe toată lumea şi care îi consideră ticăloşi pe toţi, afară de ei înşişi. Dacă americanii, comentează Vieru, s-ar fi sfădit unii cu alţii timp de 500 de ani, am găsi azi acolo aceleaşi pietre goale „şi nu ştiu dacă lutosul şi pietrosul, la început, pământ californian s-ar fi acoperit vreodată de aurul atâtor bogăţii“[384]. Vieru are aici intuiţia că nu-s posibile civilizaţia şi cultura fără rezolvarea *crizei sacrificiale* din care românii nu reuşesc să iasă decisiv, zăbovind în complexul „dublului monstruos“. Într-un dialog cu Adrian Păunescu, Anatol Răzmeriţă şi Tudor Gheorghe, din aceeaşi perioadă a vizitei în America, la întrebarea lui Păunescu „Şi românii cum ţi se par în contextul ăsta?“, cel de peste ocean, fireşte, poetul a răspuns: „Eu credeam că aici, la capătul lumii, sunt mai uniţi. Nu, sunt şi mai dezbinaţi. Ăsta a fost, este şi mă tem că va fi răul cel mare, în această minune a lui Dumnezeu, care este Ţara Românească“[385]. Se minunează, de aceea, când aude vorbindu-se bine de Ion Cepoi şi de

soţia lui, Stela, români domiciliaţi în Los Angeles: „M-am bucurat, mai ales că rar se întâmplă ca un român să vorbească de bine pe alt român“[386]. Are cuvinte de laudă pentru Biserica Penticostală a românilor din America, fiindcă între ei există unitate şi armonie, ceea ce nu se petrece între ortodocşi: „Mărturisesc că românul care nu aude căderea lacrimii altui român nu mă interesează, fie el şi cel mai bogat om din lume“[387].

Cele mai odioase i se prezintă certurile din sânul elitelor culturale şi politice. La moartea lui Nicolae Sulac şi a lui Emil Loteanu, publică poemul-cântec *Se duc artiştii*. Refrenul vizează tot discordia mioritică:

Aice, noi
Mai suntem dezbinaţi,
Păcat mai vechi la fraţi!
Voi cum vă împăcaţi,
Voi cum vă împăcaţi,
Voi cum vă împăcaţi,
Voi, cei în cer plecaţi?![388]

Într-un *post-scriptum* la un articol din ianuarie 2002, regretă vrajba dintre Iurie Roşca, liderul P.P.C.D., de o parte, şi Nicolae Dabija, Valeriu Matei şi Serafim Urecheanu, de cealaltă parte: „Nu astfel se câştigă o cauză naţională. Astfel o putem numai pierde. Nu pricepem deloc de ce ne străduim atât de mult să o pierdem. Să fie oare la mijloc un secret?!…“[389]. Îl sancţionează pe Mădălin Voicu, cel care într-o emisiune TV, „De trei ori femeie“, post care mai poartă şi numele *Acasă*, afirma că tatăl său, ilustrul violonist Ion Voicu, i-ar fi lăsat ca testament „să se împace cu ţiganii şi ungurii, dar să se ferească de basarabeni“. Gafă impardonabilă a unui artist cam sclifosit şi demagog, devenit peste noapte „teleintelectual“. „Cum – se întreabă retoric Vieru – şi de ce să te

fereşti de Bogdan Petriceicu Hasdeu, Alecu Russo, Stere, Pan Halippa, Mateevici, cum şi de să te fereşti de acest chinuit pământ basarabean, care prin jertfe şi-a apărat şi-şi apără Credinţa, Limba, Doina, istoria?!

Apoi de ce să te fereşti de Nicolae Botgros care este chiar conaţionalul dlui Mădălin Voicu?! Nu este oare un cu totul necontrolat gest, ca să nu-i spunem obrăznicie, să te fereşti de chiar românii în mijlocul cărora trăieşti?!"[390].

Este, desigur! Iar, mai departe, se numeşte „palma de la frate", substitut nu mai puţin dureros al vechii „palme a jandarmului", cu grea rezonanţă în mentalul fraţilor basarabeni. Aproape aşa o numeşte Vieru când ea vine de la cine nu te aştepţi, de la un om politic precum Constantin Simirad, nu de mult cunoscut primar al Iaşului. Ex-primarul a scris, în 2001, împotriva prezenţei lui Ilie Ilaşcu în România, cu atât mai mult, cu cât a fost ales în Senat pe listele Partidului România Mare. Lui Vieru îi este greu să priceapă asemenea aversiuni împotriva unui erou al neamului, coborât de pe Golgota: „Mărturisesc că n-am citit nimic mai greţos în presa românească la adresa Basarabiei. [...] Cuvintele lui Simirad au mers la inima românofobilor din Basarabia şi a celor de la Tiraspol". Suspicios, Simirad e atins de „mania kaghebitei. Nu trebuie să vedem în fiecare basarabean un kaghebist şi în fiecare român un securist". Conştient că unirea nu-i posibilă după ratarea momentului prielnic 1990–1991, Vieru cere doar atât: „să fim lăsaţi în pace în Credinţa strămoşească, în Limba şi Istoria neamului nostru, dacă suntem cu adevărat la omeneasca linişte. Lucru pe care ar trebui să-l înţeleagă nu doar cazacul, ci şi fratele nostru Constantin Simirad"[391]. Straniu, dar cel ce a încropit, la un moment dat, Partidul Moldovenilor, a reacţionat, incredibil, aidoma promotorilor „moldovenismului" de la

Chişinău! Cum Simirad ar protesta vehement de-ar fi pus în aceeaşi oală cu Vasile Stati şi cu Vladimir Voronin, trebuie văzut în adâncul acestor „reacţii“ ironia subterană din jocul arhetipurilor, atestând complexitatea mitului modern al întoarcerii lui Ulise în Ithaca lui dragă. Va fi fiind posibil ca nici Penelopa să nu-l mai aştepte pe Ulise cu fidelitatea şi cu dragostea ei arhaică. Cu atât mai mult, cu cât ea, după ce s-a murdărit însoţindu-se cu Ciclopul de la Răsărit, care-şi pusese în plan să nimicească Ulise-le basarabean, acum e dispusă să se culce cu Titanul apusean, gata să întărească şi să dubleze sârma ghimpată de pe linia Prutului. Şi se pretinde că pentru binele României! Tot pentru „binele“ ei a pretins că s-a prostituat cu „tătucul Stalin“ şi cu urmaşii săi; pentru „binele“ ei a pretins c-a făcut-o, vânzându-şi, printr-un tratat mize-rabil, Bucovina de Nord şi sudul „ucrainean“ al Basa-rabiei; pentru „binele“ ei, pretind, acum, comentatori politici bidimensionali, că este sacrificat mareşalul Ion Antonescu, singurul bărbat de stat care a avut curajul să se bată pentru Basarabia şi pentru Bucovina nordică. Şi tot spre „binele“ României sunt unii gata să-l sacrifice pe Eminescu, datorită căruia, pretind ei, noi nu vom fi primiţi în Europa! Contrafaceri ale adevărului de două parale, dar cu efecte devastatoare.

O fi Ithaca *alta*, la întoarcerea lui Ulise, cum ne asigură Jankélévitch, dar noi, cei naivi, nu putem crede nici în ruptul capului că e atât de schimbată, împreună cu Pene-lopa cu tot, încât Ulise să fie alungat şi infamat ca ordinar duşman al insulei şi nici nu ne-o putem imagina pe buna Penelopa pactizând cu peţitorii nesăţioşi împotriva lui Ulise. România profundă nu trebuie confundată cu Ro-mânia politicienilor corupţi şi deformaţi pânâ-n pânzele

albe, iar drama pe care o trăieşte Grigore Vieru s-ar dovedi nimicitoare dacă lucrurile ar sta altfel.

Nu e de mirare că, uneori, poetul are gânduri negre chiar şi-n poezie:

Greşit a fost, poate, chiar
locul în care Domnul
A zidit falnicii Carpaţi
în mijlocul vrajbei frăţeşti.
(Cântec de iubire)

Iar într-o poemă dedicată lui Dumitru Fărcaşu:

De-ai curge, tu Prutule,
De-ai curge pe Olt,
Să nu
Mai fiu întrebat
Ce caut,
Ce caut în Ţara mea?!
(De-ai curge, tu Prutule)

Sau imaginea fraţilor care se ceartă pentru nişte blide lângă mama moartă:

O mamă-n raclă zace moartă,
Iar fraţii lângă ea se ceartă,
Se ceartă de la nişte blide,
Nesaţiul, oh, ne va ucide.
(Mai rabdă-i, Doamne)

Până şi lacrimile au ajuns să împrumute mania vrajbei dintre fraţi: „Am locuit în locuri şi vremuri când şi lacimile din ochi se urmăreau, pârându-se unele pe altele“[392].

Ironia teribilă e că discordia nu poate fi evitată nici chiar de Vieru însuşi. Faptul e sesizat undeva de Ion Rotaru: „Tragedia cea mare (care ne atinge pe toţi) este că nici ei în de ei, Vieru şi Druţă, par a nu se înţelege,

trăiesc într-un fel de vrajbă, necum a se iubi frăţeşte, a-şi da mâna, ca într-o absurdă inimiciţie blestemată, căreia încă nu-i putem întrezări sfârşitul, mai nici dincolo de cursul vieţii lor şi al vieţilor noastre ale tuturor românilor“[393].

Cert e că de o asemenea vrajbă nu se face vinovat Grigore Vieru. Eroarea este a lui Ion Druţă, prizonier în insula lotofagilor, incapabil a se mai întoarce în Ithaca, pe care nici n-o mai recunoaşte ca patrie. România l-a făcut membru de onoare al Academiei Române, dar amnezicul a respins o asemenea cinste. Vieru n-a făcut decât să încerce a-i readuce *memoria*, însă din vechiul Ulise n-au mai rămas decât crâmpeie ale *operei*, în flagrantă contrazicere cu firul călătoriei protagonsitului. Tragedia e aici exclusiv a lui Ion Druţă care, *de facto*, s-a lepădat nu numai de Ithaca, ci şi de opera lui românească, singura urmă de memorie etnică lăsată pe lume. Vieru a deplâns astfel traseul urmat de Ion Druţă: „Nimeni dintre marii scriitori pe care i-a născut pământul românesc nu s-a autocondamnat la o mai tragică izolare. [...] Nimeni, în afară de el, nu poate ridica şi repune pe locul cuvenit autoritatea sa obştească de odinioară. A greşi este omeneşte. Dar a te spovedi în felul lui Panait Istrati este creştineşte. Îl aştept în mijlocul nostru. Ne vine greu fără Domnia sa şi tot atât de greu muşcaţi de greşelile sale“[394]. Probabil, Ion Druţă nu va mai reveni niciodată, fiindcă s-a dăruit altui arheu etnic, cuibărit puternic în Basarabia şi care-l ajută să se simtă bine la Moscova.

Un alt critic, Stelian Gruia, sesizând cât de multă atenţie acordă Vieru temei, conchidea: „prăsirea discordiei în Basarabia împilată de forţe străine, flagelul prostiei omeneşti poate duce la dispariţia unei părţi a neamului nostru“[395]. Aceasta nu e o simplă agitaţie catastrofică.

Într-adevăr, cauza reală a dispariţiei unor popoare întregi este incapacitatea de soluţionare a crizei sacrificiale, răzbunarea perpetuă în discordie perpetuă. Jules Henry[396] a studiat fenomenul la populaţia *kaingang* din Brazilia, alcătuită din indivizi înzestraţi, dar incapabili să rezolve criza sacrificială, fiind angrenaţi într-o *vendettă* perpetuă, adevărată ciumă internă care a dus la autodistrugerea etniei.

Este limpede că eşecurile dezastruoase ale politicii basarabene de după 1991 ţin de incapacitatea politicienilor de a-şi sincroniza eforturile, menţinând electoratul într-o fărâmiţare perpetuă care a înlesnit făurirea unei majorităţi a minoritarilor sub stindardul doctrinei moldovenismului, încât românitatea provinciei este din ce în ce mai pândită de pieire, dovadă proclamarea cinică a românilor în Basarabia ca fiind o… minoritate cu totul nesemnificativă. Cine şi-ar fi imaginat că Grigore Vieru, Mihai Cimpoi, Nicolae Dabija, Iurie Roşca, Vladimir Beşleagă sau Ion Ungureanu vor intra atât de repede într-o minoritate pe cale de dispariţie, în propria ţară?! Iată cum drama trăită de Grigore Vieru capătă proporţii de apocalipsă.

Ca şi înaintaşii săi, Dimitrie Cantemir şi Mihai Eminescu, Vieru a încercat să găsească pricinile discordiei la români şi chiar să le caute remediul. El îi vizează, ca şi autorul *Istoriei ieroglifice*, pe intriganţi, căci Hameleonul s-a dovedit incredibil de prolific în istoria noastră: „Urăsc mai tare intriga decât tirania care mă asupreşte direct şi deschis“[397]. Dar tiranul intern, precizează poetul, se spijină pe intriganţi, care-i sunt prieteni: „Victoria asupra duşmanului intern care este tiranul, este mai grea decât cea asupra duşmanului extern, deoarece tiranul are mai mulţi prieteni în ţară decât avem noi în afara ei“[398].

Intrigantul este creaţia celei mai josnice dintre patimi – *invidia*, cea care produce discordia dintre fraţii din *Mioriţa*. Grigore Vieru îl consideră pe *invidios* ultimul dintre produsele execrabile ale speţei umane, un nenorocit bolnav semănător de vrajbă: „Cel mai nefericit dintre nefericiţi este omul invidios…“[399]. Întrebarea a 27-a din chestionarul *Jurnalului de Chişinău* suna aşa: „Pe cine invidiaţi cel mai mult?“ Răspunsul lui Vieru: „– Oamenii mistuiţi de cariul invidiei sunt, de obicei, bicisnici, neputincioşi şi temători. Nu cred că sunt nici bicisnic, nici fricos. Îmi ştiu locul şi îmi ştiu preţul“.

Şi fiindcă e vorba de *preţ*, o altă cauză a semănării vrajbei, crede poetul, este iubirea de arginţi, care a dus la vânzarea de frate întru credinţă a lui Iuda. Despre bani este vorba în întrebarea a 9-a a invocatului chestionar. Aprecierea poetului: „Banul este izvorul vrajbei între oameni, al urii şi al ticăloşiei multora. De aceea îl urăsc. Dacă vrei să vezi ce părere are Dumnezeu despre bani, uită-te numai cui îi dă – parcă aşa spunea cineva“.

Îi reproşează, totuşi, lui Dumnezeu:

De ce nu topeşti
Metalul cel rece al pândei,
Al urii
Şi al trădării din noi?!
(Curat este începutul zilei)

Discordia nu poate fi decât un principiu diavolesc, în lipsa lui Dumnezeu de acasă:

Mâine iar încăiera-ne-vom.
Şi ne-ai părăsit.
În lipsa Ta,
Iată răsar iarăşi
Coarnele de foc
Ale întunecatului diavol.
(De chemat pacea)

Care coarne nu mai pot fi înfruntate nici de „ruga mamelor“, nici de „dreptatea luminosului plug“.

Poetul simte eminescian efectul *golului etnic* produs de antitezele neîmpăcate. Acest gol este creaţia veche a sistemului *electiv* al domniilor din ţările române, cu ocultarea monarhiei ereditare, singura care a dus la stabilitate şi la înflorirea marilor state occidentale, de-a lungul timpului medieval până în modernitate. Imperiile vecine au stimulat cu abilitate nenorocitul sistem al domniilor elective. Situaţia a fost magistral analizată de Eminescu în epocalul său studiu *Influenţa austriacă asupra românilor din Principate* (1876). Când a învins şi la noi principiul monarhiei ereditare, arată poetul, am avut perioade de stabilitate şi de înflorire a civilizaţiei şi culturii româneşti, în vremea dinastiei Muşatinilor, în Moldova, şi a Basarabilor, în Muntenia. În schimb, ciocnirea interminabilă dintre partidele boiereşti, dintre domnitor şi boieri au prilejuit crearea unui *gol etnic* pe care l-au umplut lesne străinii, lacomi să ne domine, vecinii noştri alăturându-se uneia sau alteie dintre părţile aflate în criză sacrificială. Tabloul a fost prezentat cu limpezime încă de Dimitrie Bolintineanu, cel mai de seamă precursor publicistic al lui Eminescu: „Modul electif a fost în toate epocile fatal acestor ţări, încă de la început epocelor de cădere, căci ambiţioşii visau la tron, uniţi cu cei nemulţumiţi după timpuri, au avut recurs la streini. Istoria ne arată un tablou destul de trist. Armiile de invazie streine, în principate, erau mai totdeauna călăuzite de români ambiţioşi. Unii alergau la poloni, alţii la unguri, alţii la turci, alţii la hanul de tătari, cărora le promitea felurite avantage, toate cu perderea dreptului de autonomie al ţărei“. Şi mai departe zice Bolintineanu: „La toate naţiile există partide de principii sau de dinastii; sînt certe,

divizii, pe cât timp aceste certe nu au a da nici o socoteală altei puteri streine; dar din momentul când neamicul strein caută să profite din aceste discordii sau să se apropie de hotarul unei asemenea ţări, urile se uită, pentru un timp, certele amuţesc şi toate partidele, ca un singur corp, se ridică, merge a-şi face datoria; la noi însă, părţile certânde, în asemenea cazuri, rămân divizate, devin instrumentul celor care lovesc în drepturile ţărei, numai ca să se poată lovi în partea ce urăşte şi dă astfel lumei cel mai trist exemplu ce ne atrage ura şi dispreţul popolilor. Aceste divizii revarsă veninul lor în toate faptele noastre politice.

Acesta este neamicul cela mare, cel mai rău, cel mai stricător pentru ţară şi cel mai neinvincibil.

Numai atunci când vom şti a învinge acest neamic vom putea spera la o soartă mai frumoasă"[400].

Este exact maladia pe care o fulgeră şi Grigore Vieru. Aşadar, nu e vorba de o obsesie gratuită a lui Grigore Vieru, tara e veche şi foarte serioasă, cel mai greu obstacol în propăşirea neamului acestuia care şi-ar merita un cu totul alt loc în Europa, pe măsura înzestrării superioare a multor indivizi, care, însă, sunt nevoiţi să se împlinească pe cont propriu, în pofida mediului naţional ostil, iar de multe ori se văd nevoiţi să plece la Paris sau aiurea spre a-şi arăta măsura geniului creator.

Lupta fratricidă, spune poetul, a înlesnit dominaţia rusească în Basarabia şi nimicirea etniei majoritare, incapabilă să-şi mai vorbească limba strămoşească şi să-şi recunoască originile româneşti. Nu există alt învingător decât străinul, în lupta dintre fraţi:

Nu! Învingători nu pot fi
În războiul nedrept dintre fraţi

Pot fi numai
Nişte nenorociţi de morţi
Într-o ţară moartă.
Izbăveşte-ne, Doamne.
(Oglinda)

Un asemenea război îi apare şi cel din Transnistria, din 1992. Într-un poem fără titlu, golul etnic este asimilat cu *urma* lăsată de străin, urmă din cauza căreia nici mama nu mai are loc pe pământ:

Doamne, cât adevăr,
Cât adevăr în vorba
Românului nostru.
Urma străinului
S-o arzi
Cu şapte care de lemne![401]

Dintr-o asemenea teribilă realitate au ţâşnit şi urgentele versuri din *Doina* eminesciană:

Cine-au îndrăgit străinii
Mânca-i-ar inima câinii,
Mânca-i-ar casa pustia
Şi neamul nemernicia!

Desigur, ignoranţii şi îndoctrinaţii internaţionalişti de orice speţă se vor repezi să-i acuze pe cei doi poeţi de *xenofobie*. Nici vorbă de aşa ceva. Atât Vieru, cât şi Eminescu se referă la cei care în lupta dintre fraţi se slujesc de străini, care-i *îndrăgesc pe străini* mai mult decât pe ai lor şi asta din cauza invidiei şi a ambiţioaselor lupte pentru putere, spre nenorocirea ţării lor. *Cine-au îndrăgit străinii*, uitând de interesele ţării, pe aceştia îi vizează poetul, nu pe străini ca atare, ceea ce schimbă radical înţelesurile vesurilor eminesciene, fiindcă blestemaţi de poet nu sunt străinii, ci autohtonii bolnavi de invidie şi

mărire, chiar dacă ţara piere. Eminescu nu avea nimic cu alte popoare, credea în drepturile tuturor naţiunilor. La fel gândeşte Vieru. Lui Michael Bruchis, evreu plecat în Israel, care a scris cu obiectivitate despre drama Basarabiei, îi închină o poezie, din care citez:

Frate îmi este cel
Care numele îmi înţelege
Îndrăgindu-l ca pe numele său.
(Cel care se-apropie)

Precum toate generaţiile de elite care s-au simţit responsabile de soarta neamului, Vieru crede că o cale de salvare din subistorie nu-i alta decât *unirea*. Puţini ştiu, bunăoară, că Dimitrie Cantemir vedea stoparea discordiei dintre Moldova şi Muntenia prin *unire.* El a făcut demersuri spre a ocupa tronul Ţării Româneşti în acest scop. Eliberarea de ura fratricidă, iată singura cale de ieşire din criza sacrificială, prelungită secole de-a rândul la români. Anul 1918 a fost cel auroral, de apogeu, când elitele politice şi intelectuale au fost luminate de Dumnezeu, dovedind că maladia discordiei nu este incurabilă, că în nici într-un caz ea nu atinsese românitatea profundă conservată de ţărănime. De aceea numea Eminescu ţărănimea *singura clasă pozitivă* din România, fiindcă ea nu suferea de maladia antitezelor eşuate a „păturii superpuse“. „Numai în unitate şi disciplină – conchide şi Grigore Vieru – se poate manifesta caracterul unui popor. Naţiunea care dispune de o asemenea forţă nu are nevoie de eroi şi martiri“[402].

Firește, nu e vorba de *unitatea şi disciplina* clamate de ideologia totalitară, „unitate“ neexistândă în realitate, dovadă revărsarea burlescă a idiosincrasiilor de tot felul de îndată ce a căzut dictatura. Trebuie învăţată şi reabi-

litată condiţia de *frate*, sugerează Vieru, cu mijloace creştine, creştin fiind poporul român. Vieru este adânc pătruns de ceea ce Sf. Ioan Gură de Aur numea *taina fratelui*. Într-un alt poem fără titlu, găsim versurile sapienţiale:

Cine îţi azvârle o piatră,
Aruncă-i o pâine[403].

Dar acesta-i rezumatul hiperconcentrat al mitului mioritic. Pe de altă parte, ştim ce înseamnă *pâinea* în liturghia creştină, ea fiind un simbol-cheie al imaginarului vierean. Este răspunsul său la *lex talionis*, care nu face decât să perpetueze criza sacrificială. În recunoaşterea fratelui de către frate, Grigore Vieru îşi pune toate nădejdile şi cu această aşteptare a descins el în România, unde, din păcate, unii l-au primit nu cu pâine, ci cu pietre. „Degeaba a venit libertatea – zice poetul – dacă fraţii nu se cunosc între ei“[404]. Deplânge faptul că apele Prutului nu mai au limpezimea ochilor lui Dumnezeu, pentru ca în oglinda lor să se poată privi şi să se recunoască fraţii. Cum el nu are „pesimismul“ lui Bacovia, cel la care apele-oglinzi nu se limpezesc niciodată, are optimismul recunoaşterii fraterne:

Frate în frate
Nu va mai trage atunci.
Şi ne vom minuna
Privindu-ne chipul
În apele clare răsfrânt,
Atât de mult semănând
Unul cu altul.
(Chipul în ape răsfrânt)

El însuşi face *exerciţii de fraternitate*. Mulţi s-au mirat şi au luat drept o „slăbiciune“ a poetului că a publicat un număr impresionant de poeme cu dedicaţie, care

constituie ultima lui fază de creaţie, dincolo de poemele „sociale“, explicit angajate. Mihail Dolgan atrăgea atenţia că aceste poeme, care nu sunt „mângâieri pe cap“, constituie partea lirica cea mai consistentă a ultimului Grigore Vieru şi are dreptate atât în sensul valorii artistice propriu-zise, cât şi în acela care ţine de raţiunea prezentului capitol. Volumul testamentar *Strigat-am către Tine* conţine nu mai puţin de 154 de poeme cu dedicaţie. Stau alături, între copertele aceleiaşi cărţi, nume cu afinităţi elective între ele, dar şi adversari pătrunşi uneori de boala discordiei, unii dintre ei scriind chiar împotriva autorului dedicaţiilor. Simbolismul acestei frăţietăţi spirituale nu poate să ne lase indiferenţi. Vieru este un spirit de mult vindecat de orice „complex al discordiei“ (impropriu zis „vindecat“, fiindcă el n-a fost niciodată omul invidiilor, deşi a răspuns la atacuri de multe ori) şi se propune, indirect, ca model de urmat. Poate de aici dragostea pe care i-o poartă majoritatea covârşitoare a românilor din Ţară, din Basarabia şi din alte părţi ale lumii. Prin interviuri, nu uită să înşiruie, adesea, liste întregi cu prieteni de tot felul. Şi asta a fost interpretată ca o „naivitate“ a poetului. Eroare. Fapta are o ţintă precisă.

Dar Vieru, are totodată, conştiinţa că nu e deloc suficient pentru ca *unirea* să se producă. Realitatea „naufragiului“ Basarabiei e necruţătoare. Ea s-a produs la nivelul militantismului ultimelor generaţii şi al său personal. Ca şi ciobanul mioritic, Basarabia s-a văzut încă o dată *sacrificată*. Urcuşul pe Golgota nici măcar nu s-a încheiat. Şi cum miracolele ne-au părăsit, poetului, vorba lui Vladimir Jankélévitch, nu i-a mai rămas decât să se apuce de cântat. Adevărata dezlegare a enigmei vierene, de aceea, e de găsit nu în neobositul şi chinuitul său demers politic, în care a eşuat, deocamdată, ci în *poezia* lui. A

fost, însă, nevoie să atragem atenţia cititorilor asupra condiţiei de Sisif a acestui mic Dante al românilor (cum s-a observat, chiar şi profilul fizic al poetului seamănă cu al florentinului), în călătoria prin Infern, cu ţintă de sosire în Paradis.

D) ÎNTRE INOROG ŞI CIOBANUL MIORITIC

După încercarea de a rezolva cantemirian criza sacrificială la români, prin militantismul de după 1985, de care ne-am ocupat în subcapitolele anterioare, nu ne mai rămâne decât să constatăm că soluţia profundă, fără de care cea justiţiară, raţională, nu rezistă, e cea mioritică. Echivalentul *nunţii cosmice* e ceea ce se va numi *Duminica Mare a lui Grigore Vieru.*

Drama ontologică a lui Dimitrie Cantemir a stat în *diferenţa* dintre gândirea lui de om al timpurilor moderne, iluministe, şi praxisul politic. O asemenea diferenţă producătoare de eşec a parcurs şi Grigore Vieru, după câteva trecătoare cuceriri politice ale revoluţiei de renaştere naţională. Ciudat e că Dimitrie Cantemir n-a urmat calea Inorogului, aceea a împăcării finale cu Corbul, spre a rezista, astfel, în faţa Împărăţiei Peştilor, puhoiul otoman. Naufragiind în această tentativă, el s-a văzut silit să adopte politica ajutorului străin, cea mai păguboasă dintre toate, cum au subliniat Bolintineanu şi Eminescu. Încât Cantemir s-a pomenit într-o dublă eroare: aceea a umplerii *golului etnic* cu interesele ruseşti în Principate, pe de o parte, iar pe de alta, căzând pradă teoriei sale despre imperii, căci în loc să smulgă Moldova de sub talpa Porţii Otomane, cum se iluzionase teoretic, a azvârlit ambele Principate în cel mai mizerabil ev al domniilor elective, acela al secolului fanariot, lipsindu-le până şi

de monarhi pământeni. Mai mult, marele său rival Constantin Brâncoveanu, aflat într-o postură similară, şi-a pierdut capul şi fiii la Constantinopol. În loc de *unire* între fraţi, un nou pas în subistorie!

Cantemir împărţea monarhiile în *naturale,* învestite divin, avînd rosturi pozitive, şi *monarhii-avorton*. Primele, aşadar, sunt aducătoare de civilizaţie şi cultură, celelalte, dimpotrivă, trăiesc numai din forţa brută, fiind parazitare pe corpul altor popoare. În această perspectivă, Imperiul Roman, în perioada lui de expansiune, a fost unul civilizator, pe când Imperiul Otoman – un avorton, aflat, la începutul secolului al XVIII-lea, în decădere, de unde trebuinţa ca românii să scape de rapacitatea lui[405]. Premisele erau, în ansamblu, corecte, dar el a identificat greşit că locul vechii Rome îl va lua imperiul ţarist în expansiune, cu atît mai mult cu cât Rusia era o ţară creştină ce-şi asumase lupta de eliberare a ţărilor creştine, ca succesoare a Bizanţului. Aşa se explică alianţa sa cu Petru cel Mare şi lupta de la Stănileşti din 1711. Ironie a sorţii, turcii aveau la Stănileşti şi un corp de oaste din Muntenia, imagine tristă a domniilor elective, centrifuge în raport cu matca românităţii. Astfel, Cantemir cădea în teribila capcană a *golului etnic*, aidoma rivalului său din Ţara Românească, Brâncoveanu.

Basarabia rusificată este o consecinţă vicleană, foarte depărtată şi îndelung exercitată, a infiltrării elementului rusesc în arheitatea românismului, pe care voievodul n-a putut s-o prevadă, fiindcă el, amăgit de creştinismul ortodox al Rusiei, a crezut în misionarismul ei divin, nebănuind că era tot o variantă de imperiu-avorton, cu mult mai rău decât cel otoman, care s-a mulţumit numai cu jaful economic, lăsându-le românilor credinţa în pace, dar şi etnicitatea lingvistică şi culturală. Cantemir, altfel

spus, n-a avut instinctul politic al înaintaşului său Ştefan cel Mare, care a lăsat testamentar urmaşilor să se închine, la grea nevoie, turcilor mai degrabă decât ruşilor. Ca şi Ştefan cel Mare, Eminescu a înţeles că imperiul ţarist face parte din categoria monarhiilor-avorton, brutale, cu mijloace faraonice de deznaţionalizare, cum arăta Mircea Eliade. Eminescu avea deja dovada istorică a destinului Basarabiei. În acest destin s-a trezit prins iremediabil şi Grigore Vieru.

Paradoxal e că Dimitrie Cantemir uitase de drama Inorogului în 1711, când răspundea de soarta Moldovei. Inorogul identificându-se arheal cu neamul românesc, găsea corect soluţia în *împăcare* şi în *unire* cu fraţii din celelalte provincii româneşti. Inorogul fulgeră şi blestemă toate piedicile care slujesc răul dezbinării. La fel reacţionează şi Grigore Vieru. Să ne reamintim de *blestemul* său aruncat asupra celor care vor să se atingă de imnul *Deşteaptă-te, române*, să ne reamintim de violenţa verbală a poemelor sale militante. Acel *„Huideo, potaie!“* din finalul celor *13 strofe despre mankurţi* este echivalentul blestemului asupra Hameleonului din *Istoria ieroglifică*. Desigur, Vieru n-are forţa nimicitoare a verbului cantemirian şi a celui eminescian, fiindcă structura lui umană şi intelectuală este alta, este *mioritică*, iar izbucnirea de felul celei citate nu intră în norma fiinţei sale poetice. Şi totuşi astfel de versuri n-au nimic fals, îşi conservă întreaga autenticitate în condiţia lor de marcă a devierii de la „canon“. Vieru s-a trezit la viaţă conştientă când deja limba şi neamul erau scoase tot la margine de existenţă, golul etnic se făcuse atât de mare şi atât de umplut de elementul slav, încât pentru români nici nu mai era loc, nici măcar sub denumirea de moldoveni, căci şi aceasta devenise o mare ruşine şi era semn de

cădere în subumanitate să nu vorbeşti „omeneşte“, adică ruseşte! Din peste 80% români, cât luase în primire ţarul Alexandru de la „turci“ în 1812, azi n-au mai rămas decât 60 de procente, dar şi aceştia declaraţi tot slavi, căci români nu sunt recunoscuţi decât foarte puţini. Basarabenii au văzut în Vieru un *poet naţional*. Azi, însă, el nu mai poate fi numit astfel, de vreme ce reprezintă doar o minoritate neglijabilă. Aceasta e oglinda ultimului naufragiu al Basarabiei şi a lui Grigore Vieru. Dar, înfrânt, temporar, ca poet militant, el nu poate fi clintit din *rădăcina de foc* a fiinţei româneşti mioritice.

Îndărăt, spre ea, să înaintăm.

III.
PAIDEUMA

1. SALVAREA PRIN COPILĂRIE

Un tânăr critic postmodernist[406] de la Chişinău reproşa „neosămănătoriştilor“, în rândul cărora este introdus cu de-a sila şi Grigore Vieru, că se ocupă prea mult de *sat* şi de *casa părintească* şi uită de *copilărie,* singura asimilabilă paradigmei postmoderne, dat fiind fondul *ludic* al acesteia. Ca şocantă ironie, aşa-zisul spirit ludic al postmoderniştilor este orice, jonglerie de vorbe, foc strălucitor sau colorat de artificii, dar, curios, numai despre fiinţa copilăriei nu pune mărturie. Şi asta fiindcă niciodată copilul *nu se joacă,* el este cel mai serios om de pe lume, crede cel mai mult în fantasmele sale, e cel mai credincios între oameni şi cel mai fericit sau cel mai nefericit. De jucat se joacă doar omul matur, când se plictiseşte şi când munca îi este o corvoadă. Sau când se descoperă prea *deştept.* Când devine *Mitică*, celebrul protagonist al lui Caragiale. Într-adevăr, şi copilul se joacă, „maturizat“ pretimpuriu, însă, ca Ionel sau ca domnul Goe, ambii prea *deştepţi* ca să nu fumeze sau să nu vadă în jur numai neisprăviţi. Nu întâmplător „ludicul“ postmodernist e caragialesc, prin excelenţă, fără a pătrunde în zonele abisale ale caragialismului. Postmoderniştii şi-au pierdut *inocenţa* copilăriei, cum o şi proclamă, altminteri, în mod deschis.

Iată de ce, între poeţii contemporani, a intrat cu adevărat în tainiţele copilăriei Grigore Vieru, iar nu Mircea Cărtărescu sau Florin Iaru, poeţi cu mult prea talentaţi şi prea deştepţi comparativ cu „naivul“ din Pererita.

Prima şi cea mai adâncă rană produsă de *teroarea istoriei* asupra lui Grigore Vieru s-a petrecut în copilărie. Am evocat faptul suficient în paginile anterioare. Spuneam că pentru copilăria de orfan înfometat, cu cea mai necăjită mamă alături de el, violentarea traumatizantă echivalează cu îmbolnăvirea de paludism a lui Bacovia, în fragedă copilărie. Dacă Vieru ar fi avut parte de un paradis al copilăriei şi al adolescenţei, cum promiteau constructorii lui *homo sovieticus*, avându-l ca model pe „genialul" Lenin în locul pătimitorului Iisus Hristos, poate că viitorul poet ar fi fost pierdut pentru soarta etniei sale. Din fericire, primii ani armonioşi Vieru şi i-a petrecut în mediul lingvistic românesc şi în plai mioritic. A urmat, însă, o succesivă alungare din paradis, produsă de război, de sărăcie, de pierderea şi a celui de al doilea tată, de agresarea spirituală într-o adolescenţă „rusească", alienantă şi aplatizantă. Aceşti ani au fost hotărâtori pentru personalitatea lui Grigore Vieru. Reacţia de contraofensivă, pe care o prevestea Mircea Eliade în faţa ocupantului sovietic, s-a manifestat, întâi de toate, printr-o *repliere* gasteropodică în *puritatea adamică* şi *paideumică* a copilăriei primilor cinci-şase ani, *religioşi* în absolut, *materni,* în *curăţenia limbii române.* S-a produs, dacă vreţi, o extraordinară „încremenire" extrem de dinamică în starea adamică a fiinţei, pe care poetul a reuşit s-o conserve, iată, şi în pragul vârstei de 70 de ani. Marele secret al personalităţii lui Grigore Vieru stă tocmai în acest miracol al *conservării*, al „stagnării" în copilărie, infinit mai mult decât alţi artişti ai cuvântului, avându-i congeneri pe Eminescu şi pe Creangă, fiecare, însă, într-o direcţie numai de el ştiută. Şi să nu mă întrebaţi cum de s-a petrecut asta, fiindcă faptul nu poate fi explicat nici medical şi nici în alt mod. Nici măcar Grigore Vieru

nu va fi vreodată în stare să ne dea vreo lămurire raţională, încât, în lipsă de probe, vom conchide că trebuie să fie la mijloc fie un accident „genetic“, fie o „hotărâre divină“ căreia poetul îi va fi rămas pentru totdeauna recunoscător Domnului, cu *umilinţa* moştenită din generaţie în generaţie. Ceva pare să găsim în strădaniile lui Vlad Ciubucciu, care s-a simţit obligat să cerceteze arborele genealogic al poetului. Şi e derutant să constaţi că acest scotocitor prin arhive, ajuns să identifice un număr impresionant de înaintaşi ai spiţei vierene[407], îşi intitulează drămuita investigaţie *Copilul cel mare al neamului.* Mie mi se pare tulburător acest titlu şi mai *adevărat* decât oricare altul. E o putinţă de dezlegare aici.

Ca şi în cazul scriitorilor noştri cei mari, spiţa lui Vieru e veche de secole (Vlad Ciubucciu a ajuns până la 1735, de unde documentele nu-l mai ajută, căci multe s-au pierdut în istoria noastră!), încât în ochii lui pâlpâie o iubire lăsată, o dată cu suferinţa, *de către părinţii din părinţi.* Dar Vlad Ciubucciu se lasă ispitit să zboare pe aripile fanteziei romantice şi să viseze până la spiţa de la Râm, ba chiar până la copilăria umanităţii am putea merge, încât biograful său se simte ca făcând parte din acelaşi neam cu poetul: „Este neamul nostru de-a pururea – şi un Vieru ni-e rudă de sânge. Iar când el, poetul, cântă neamul, ne cântă pe noi, un neam concret, neamul său de sânge“[408]. La acest gând al întregului neam, nu doar ca etnie, ajunge Vlad Ciubucciu ajutat şi de o vorbă a lui Vieru din *Poeme din bătrâni:* „…întreaga lume *devine un neam integrat* în ordinea şi cadenţa cosmică“, ceea ce ne trimite deopotrivă la *identitatea numerică* eminesciană, cât şi la simultaneismul romancierului francez contemporan Le Clézio sau al sud-americanului Gabriel García

Márquez. Cine spunea că Vieru e un „sămănătorist“, iar nu un modern în toată puterea cuvântului?

Cu alte cuvinte, poetul basarabean are deplina conştiinţă că se identifică arhetipal cu etnia sa şi cu umanitatea. Iar cel mai sigur punct arheal atoateadunător este chiar *copilăria*. Einstein mărturisea că a fost în stare să descifreze tainele simultaneităţii relativiste numai şi numai din pricină că în forul lui interior a rămas un *întârziat,* un *copil*. Numai copilul are acest dar extraordinar de a percepe lumea cvadrimensional, neignorându-i, adică, ceea ce maturii numesc dimensiunea *fantastică*. Exact acelaşi fapt l-a resimţit şi Eminescu cu uimitoarea lui putere de a cuprinde universul în simultaneitate relativistă, în *Luceafărul* şi în alte capodopere. De ce şi cum şi-a oprit evoluţia în copilărie Grigore Vieru, sunt întrebări, cum ziceam, la care nu vom găsi niciodată răspunsul mulţumitor. În orice caz, în finalul arborelui genealogic comentat de Vlad Ciubucciu se scrie: „El, veşnic Copil, curat şi plîpând, El, COPILUL CEL MARE al neamului“[409]. Formula nu e doar o metaforă (în caz că aşa a gândit-o autorul ei), ci e chiar *adevărul*, căci dintre toţi scriitorii români moderni Vieru a rămas *copilul pur*, aşa ca o *Idea* a lui Platon. Desigur, *adevărul* pomenit e ontologic, fiindcă în plan istoric este neadecvat, ştiindu-se că Vieru este un bărbat în toată puterea cuvântului, soţ şi tată de copii. Aşa se explică de ce el va privi absolut totul prin ochii copilului. Dacă iubeşte şi azi cântecul popular cu aceeaşi prospeţime şi voinţă creatoare, e fiindcă în copilărie a avut norocul să-l audă cântând, bunăoară, pe Dumitru Blajinu: „Că sunt îndemnat spre muzică de «Vine, vine primăvara» – cântecul copilăriei mele –, de colindele iernilor albe, de tainicul «descântec» folcloric «Melc-melc, codobelc», trezit deodată în adâncul fiinţei mele sub ori

deasupra vitezelor moderne, la fel de miraculosul glas al viorii prietenului meu Dumitru Blajinu, vioară de care mă lipeam în anii copilăriei ca de sora mea dreaptă, vioară care mi-a înflăcărat simţirea şi imaginaţia muzicală. Că nimic din ceea ce ţine de natura umană şi de natura naturii nu pleacă pe veci – totul şi toate se reîntorc în fireasca lor ordine, aşa cum s-a reîntors nu demult zăpada copilăriei mele“[410]. Mărturie mai exactă a ceea ce am susţinut mai înainte nici că se poate. Poetul ştie că şi poezia i se trage tot din copilărie: „Poezia mea de acolo porneşte, din copilărie“[411]. Ca să-l parafrazăm pe Protagoras, pentru Vieru, *copilăria este măsura tuturor lucrurilor.* De exemplu, *ţara* şi *zăpada* se măsoară cu copilăria: „Câtă zăpadă şi câtă ţară în copilăria mea!“[412]. În consecinţă, Basarabia nu poate fi altceva decât un copil. Numai că un copil în scutece de sârmă ghimpată, rupt de la sânul mamei: „Basarabia este un copil înfăşat în sârmă ghimpată“[413].

Poetul gândeşte atât de organic în ecuaţia copilăriei, încât o inversare a cursului lumii ar însemna o catastrofă ontologică: „Ar fi îngrozitor să te naşti bătrân mergând spre copilărie. Cum să trăieşti fără amintirea anilor copilăriei?!“[414].

Cu alte cuvinte, copilăria este *izvorul* fiinţei, ea ne salvează viaţa, ne salvează bătrâneţea, salvează tot, căci fără ea *urâtul* şi *vidul* s-ar zăvorî iremediabil în existenţă. Aşadar, nu o întoarcere spre copilărie visează Vieru, ci o salvare a omului matur prin nutrirea din energiile primordiale, care nu pot fi decât ale copilăriei. *Adevărul* însuşi vine din aceste energii primare. Alţii au căutat adevărul ultim în *moarte* (pentru Eminescu, moartea este „enigma“, „runa“ atotstăpânitoare), pe când Vieru îl găseşte în „hârjoana copiilor“, care e maxima iubire a vieţii: „Nu

căuta adevărul la capătul lumii; el stă lângă sabia ta; dacă nu-i nici lângă ea, caută-l în hârjoana copiilor tăi“[415]. Nu e de mirare că datoriile cele mai mari în existenţa noastră trebuie să le avem faţă de copilărie: „Am mai multe şi mai serioase obligaţii faţă de copilărie decât faţă de stat. Vin ca poet nu dintr-un stat, ci din tainele copilăriei mele“[416].

De aceea şi-a început Grigore Vieru cariera poetică scriind pentru copii. Şi-a plătit cu asupra de măsură datoriile faţă de copilărie, dar el e departe de a se considera achitat faţă de aceste datorii[417]. Şi tocmai prin plata „datoriilor“ şi-a salvat patria, limba, demnitatea naţională. Făceam, la un moment dat observaţia că Grigore Vieru nu este doar un admirabil autor pentru copii, ci el se singularizează între toţi scriitorii de acest gen ai lumii prin credinţa că poezia pentru copii sau un cântec bun pentru copii pot fi *salvatoare ale naţiunii*.[418] E un titlu de glorie, prin excelenţă, al lui Grigore Vieru. Aceeaşi armă subtilă şi formidabilă, cu efecte pe termen lung, şi-n ce priveşte cântecele pentru copii. Încă Mihai Cimpoi a înţeles că pentru Vieru copilăria nu-i o sursă de inspiraţie literară ca pentru alţi autori pentru copii. E o stare ontologică de primă instanţă, e arheitate vie, ieşită din pura potenţialitate. În unul dintre „cântecele din bătrâni“, poetul îşi exprimă chiar programatic condiţia specială de autor pentru copii: „Un cântec frumos pentru copii poate apăra în viitor o Patrie“. Acestei năzuinţe i se raliază şi rosturile trudei la *Abecedarul* şi la *Albinuţa*. De altfel, paznicii ideologici au adulmecat intenţia secretă a acestor miraculoase capodopere şi au făcut tot ce le-a stat în putinţă să le oprească intrarea şi lucrarea în lume. Roadele „primejdioase“ au fost percepute, în adevăratele lor dimensiuni, abia de doctrinarii moldovenismului, prin

1994, când aceste cărţi de căpătâi au fost eliminate şi înlocuite cu altele.

Încercând a trage o primă concluzie, vom conveni că *rădăcina de foc* a întregului univers vierean este *copilăria.* Prin ea, Vieru a răspuns, insolit, *terorii istoriei*, a boicotat-o într-un sens profund blagian. Dar aceasta este chiar măsura identificării sale cu *matricea românească*, devenind unul dintre cei mai *specifici* scriitori români din secolul al XX-lea, ceea ce ar constitui şi explicaţia primă a rezonanţei liricii sale în masele de cititori.

„Alegerea" lui Vieru a fost una bună, dincolo de singularitatea ei. În 1920, Leo Frobenius publica un temeinic studiu despre *paideuma* copilului. Este energia miraculoasă a sufletului necorupt, spontan creatoare, cu o putere extraordinară de transformare a realităţilor nude din jurul copilului. Numai geniul şi inconştientul colectiv al popoarelor au o asemenea forţă generatoare. Dar, mai observă Frobenius, în vreme ce la geniu activitatea creatoare paideumică este *excepţia*, la copil este *regula*[419]. Instinctiv, Grigore Vieru a simţit că el nu este şi nici nu vrea să fie „excepţia", ci „regula". Aceasta, cred, e semnificaţia recunoaşterii sale că nu este un *geniu*, că nu este *excepţia.* Dar nu se ştie dacă nu cumva „regula" nu e o povară mai mare decât „excepţia". Nu e la îndemâna oricui să poată rămâne *copilul cel mare al neamului,* cum atât de nimerit l-a definit Vlad Ciubucciu. Iar dacă a reuşit să rămână *copilul cel mare al neamului,* totul nu putea să se făptuiască decât printr-un permanent sacrificiu, printr-o necurmată *micşorare* a eului, o încapsulare în copilărie, care seamănă cu un act de credinţă de felul *kenozei* cristice, avându-l ca model, în definitiv, pe copilul Iisus ocrotit de braţele Fecioarei-Mame. Aceasta e adevărata legătură, veriga ontologică ce duce la uimitoarea

prezenţă a MAMEI în opera lui Grigore Vieru. Si aici a avut o bună intuiţie Stelian Gruia să coroboreze Mama viereană cu figura Madonei, dar care la Vieru nu este Madona, cam convenţională, din arta occidentală, ci de-a dreptul Maica Domnului din ortodoxia românească, locuitoare în Grădina Maicii Domnului care este Maica România. Pe bună dreptate Stelian Gruia invocă o cugetare a lui Brâncuşi atunci când încearcă să-l definească pe Grigore Vieru: „Când nu mai eşti copil – ai murit demult“. Dar şi Brâncuşi şi-a tras forţa creatoare din paideuma copilăriei.

De precizat că nu doar pruncul Iisus este model pentru fiinţa creatoare viereană, ci Dumnezeu însuşi: „Dumnezeu a fost copil, pentru că numai imaginaţia unui copil supranatural putea să creeze Universul“[420].

Într-o mărturie din *Rădăcina de foc*, Vieru compara astfel poezia pentru *maturi* cu aceea pentru *copii*: „…Poezia pentru maturi înseamnă, în cazul meu, aratul pe arşiţă într-un pământ uscat. Poezia copiilor este ploaia curată, care mă spală de colbul zilei, mă înseninează şi mă întăreşte în vederea aratului. Eu când nu mă înţeleg cu cei mari, mă întorc între copii, la cei care «mă cheamă în jocul lor fără să-mi ceară în schimb nici un compromis». Când plouă. Ne ascundem în vreo căsuţă pustie de melc unde ne spunem poveşti“[421].

Sunt aici toate datele retragerii gasteropodice în copilărie, cu boicotarea istoriei („când nu mă înţeleg cu cei mari, mă întorc între copii“), cu retragerea blagiană într-o cochilie de melc. Numai că această retragere nu este una a *resemnării*, cum o spun cititorii superficiali ai *Mioriţei* şi ai lui Blaga. Ea este, deopotrivă, o reacţie de apărare împotriva celor de *neînvins*, pe moment, din pricina forţei şi nebuniei lor ciclopice, dar şi o reacţie de

rezistenţă şi de luptă, care, în cazul lui Grigore Vieru s-a văzut cu prisosinţă din paginile anterioare. Nici ciobanul mioritic şi nici Grigore Vieru, încă o dată, nu se „resemnează", întrucât amândoi dau un răspuns ontologic, *alchimic*, la violenţa malefică din istorie. Ciobanul moldovean răspunde prin *nunta cosmică*, prin ceea ce N. Steinhardt, pe urmele teologului Hans Urs von Balthasar, numea *recurs la splendoare*, iar Grigore Vieru tot într-o direcţie similară, dar în felurite moduri estetice din întreaga sa operă. Cu observaţia că Vieru e permanent de partea *vieţii*, că el luptă cu *moartea* şi nu pe ea o *alchimizează*, fiindcă el nu *proba morţii* o trece, ci *proba copilăriei traumatizante*. De aici vine singularitatea lui Grigore Vieru, mai mult decât în cazul altor poeţi. În mod paradoxal, Bacovia a reacţionat la *paradisul copilăriei* pe care i l-a creat Zoe Langa, mama lui. Şi a reacţionat inventând o *alchimie negativă* întrucât *aurul copilăriei* sale s-a dovedit a fi *artificial*. Prima grijă a subconştientului creator bacovian a fost să elimine, de aceea, copilăria şi mama din imaginarul său poetic. Dimpotrivă, Grigore Vieru a avut parte nu de paradis al copilăriei, ci de un mic *infern* al ei augmentat infinit de marele Infern al Ciclopului imperial. A avut lângă el cea mai necăjită Mamă din lume. La el, *paideuma copilăriei* a reacţionat invers decât la Bacovia: el readuce alchimia la *pozitivitatea* ei primordială: transformă *plumbul* copilăriei în *aurul* cel mai pur. Adică procedează după acelaşi principiu ca şi Tudor Arghezi sau Baudelaire: *bubele*, *mucigaiurile, noroiul, durerile de vecii întregi,* toate privaţiunile din copilărie devin *frumuseţi şi preţuri noi.* Poetica lui Grigore Vieru e cea mai argheziană de după Arghezi, fără ca să se bage de seamă acest fapt, diferenţa dintre cele două universuri poetice fiind frapantă. Maleficul violenţei istorice

basarabene este convertit în *sărbătoare* a fiinţei, în *Duminica Mare a lui Grigore Vieru.* E un principiu alchimic universal scos în prim plan de către baroc, cum a subliniat Edgar Papu, dând ca exemplu *perla.* Şi e interesant că motivul perlei în baroc se coroborează cu latura *tragică* a fiinţei. Frumuseţea perlei ascunde o ambiguitate funciară, o „tensiune tragică“[422]. De această tensiune se lasă pătruns şi Grigore Vieru. O cugetare-poem din *Rădăcina de foc* o spune direct: „Sufletul rănit naşte mărgărit“[423]. Dintr-o rană a unei fiinţe slabe, a unei moluşte, într-adevăr, se naşte perla. Sunt teoreticieni care identifică aici mecanismul însuşi al creaţiei. Edgar Papu îl citează pe Walter Muschg, cu o lucrare din 1934. Iată comentariul savantului român: „Poetul este omul afectat de o deficienţă, de o gravă criză vitală, în ultimă analiză de o leziune lăuntrică, pe care, asemenea moluştei producătoare de perle, şi-o cicatrizează magnific prin strălucirea creaţiei sale“[424]. Am subliniat suficient criza vitală a fiinţei vierene, provocată, însă, nu de o deficienţă internă, cât de „teroarea istoriei“. Altfel spus, sunt răni pe care creatorii occidentali le-au cunoscut mai puţin sau deloc. Şi e foarte interesant că printre simbolurile specific baroce sunt *cochilia de melc* şi *lacrima*. Perla este o *lacrimă împetrită* vărsată de fiinţa slabă, rănită, retarsă în cochilie. Edgar Papu comentează: „Asemănarea des invocată cu *lacrima*, acest motiv tipic baroc, aminteşte, prin identicul mobil genetic, de acel remediu la durere, de acelaşi amestec ambiguu între apa potolitoare şi fierbinţeala pătimirii, care n-a dispărut şi rămâne întipărită în luciul plâns al ambelor expresii. Spre deosebire de alte materiale preţioase, cu un precis statut dispoziţional, perla provoacă, în consecinţă, o complexă stare de duplicitate. În încântarea dată de perfecţiunea ei intră inseparabil şi un

coeficient depresiv, melancolic, care se intensifică până la tragic“[425].

Este bine ştiut ce pondere capătă *lacrima* în imaginarul poetic vierean. Am fi tentaţi, după atâtea *isme* care s-au pus pe seama poeziei lui Grigore Vieru, să-l descoperim pe poetul basarabean ca fiind o structură *barocă*. Tot ar fi, în ochii unora, mai onorabil decât să fii etichetat drept „sămănătorist“. False ambele ispite care ţin de complexele noastre de cultură, de reducţia la ceea ce ştim mai bine de la şcoală şi de la universitate. În pofida aparenţelor, lacrima viereană nu este nici barocă şi, evident, nici sămănătoristă, dacă reducem mentalitatea la viziunea *idilică*, pe care postmoderniştii le-o reproşează scriitorilor „tradiţionalişti“. Nu, *lacrima* viereană nu cunoaşte împietrirea perlei baroce, ea nu se *mineralizează*. Este lacrima spontană, pură şi fierbinte a copilăriei sau a *dimineţii* în ipostază de *rouă* cosmică. Poetul refuză *împietrirea*, se luptă cu *uscăciunea* perlei. De aceea definea el poezia pentru *maturi* ca fiind „aratul pe arşiţă, într-un pământ uscat“. Iar poezia pentru maturi devine vie câtă vreme ea se *jilăveşte de lacrima copilăriei.* Aceasta e marea noutate pe care vrea s-o arunce în lume Grigore Vieru. Încât toată poezia lui se adresează copilului din noi: poezia pentru copii, din prima fază a creaţiei, e destinată şi celor maturi, deoarece, în ochii lui, copiii sunt oameni „maturi“, serioşi, pe care-i tratează ca atare; poezia pentru maturi, din a doua etapă a creaţiei, se adresează deopotrivă şi copiilor ascunşi în noi.

Desigur, Vieru nu a reuşit peste tot să rămână sub ploaia curată a copilăriei, dar performanţele, câte sunt, (şi sunt suficiente!) îl arată ca fiind o legătură organică, paideumică, între cele două filoane lirice. Poezia lui e vie câtă vreme e viu copilul din omul matur, iar poezia

pentru copii, la rându-i, e proaspătă câtă vreme copiii sunt trataţi ca nişte oameni întregi.

Ne grăbim a spune că „reducţia“ la copilărie a imaginarului poetic vierean nu arată că poetul ar fi prizonierul vreunui „complex al nematurizării“ de tip freudian, care duce la cădere psihică în infantilism, pe scara stadială dragă psihanalizei. Unii ar putea lesne specula că Vieru a rămas pe treapta orală, maternă a erosului, de unde şi rolul central acordat *mamei* în universul său poetic. *De facto*, „principiul“ matern al mitului său personal se fundează, la rându-i, pe un alt grund, pe legea abisală a creativităţii paideumice a copilăriei. Asta înseamnă să recunoaştem că pentru Grigore Vieru nu *principiul matern* este *izvorul izvoarelor*, cum s-a afirmat de către majoritatea comentatorilor săi, pe urmele solidei demonstraţii a lui Mihai Cimpoi, ci chiar *copilăria* cu *lacrima* ei cu tot şi care nu devine niciodată *perlă*, ci se conservă în întreaga ei puritate ontologică. Lacrima copilăriei lui Vieru este suspendată în *increat*. Ea are toate virtualităţile *arheului* eminescian. Avem toate motivele să identificăm aici marca inconfundabilă a *vierismului*, nu mai puţin pronunţată decât a *bacovianismului*, la antipodul acestuia, căci la băcăuan nu mai există *lacrimă* pură, deşi Bacovia este cel mai mare poet al *plânsului* din literatura universală, ci totul se *noroiază* pentru ca finalmente să se pietrifice nu în „perlă“, ci în *plumb*.

Paradoxul pe care ni-l propune Vieru e că priveşte *maturizarea* ca pe dovada cea mai deplină a spontaneităţii creatoare a sufletului de copil. În asemenea ecuaţie s-ar putea pune ceea ce s-a numit *estetica preaplinului* (Mihai Cimpoi) la Grigore Vieru. *Cât suflet de copil, atâta maturitate şi, deci, atâta fiinţă.* Cam aceasta ar putea fi „formula“ vierismului. Poetul admite că şi copilul poate

rămâne într-un stadiu infantil, ceea ce-i, mai degrabă, semnul unei „îmbătrâniri“ premature. Am dat exemple pe Ionel şi pe d-l Goe, celebrii copii „bătrâni“ ai lui Caragiale, Mitici în devenire. Aceştia sunt încă „paradisiaci“, însă, la extremă, infantilismul poate deveni demoniac până la criminalitate precoce, ca în romanele lui Capote şi Salinger, iar, la noi, în ale lui D.R. Popescu (cei doi din dreptul Ţebei), roman în care nişte adolescenţi ucid nişte preoţi, umflându-i, „în joacă“ cu pompa de la bicicletă. Acesta e miticismul „ludic“ devenit monstruos. Am corelat *ludicul* postmodernist, pierzător de *inocenţă,* cu jongleriile miticiste de vorbe[426]. Insist: postmoderniştii nu sunt *ludici*, ci *infantili*, cel mult simulează ludicul în *perle* strălucitoare neobaroce ca în *Levantul* lui Mircea Cărtărescu, incontestabil – *capodopera ludicului miticist românesc*, în spatele căreia se răsfaţă *nimicul.* Abia în această postură teribilă sunt tragici postmoderniştii.

Nematurizarea indivizilor este cotată barometric prin invazia *egoismului* producător de *discordie,* în stare să nimicească un întreg popor. Am decelat starea aceasta în capitolul anterior. Dar e interesant de urmărit cum fenomenul se insinuează încă din copilărie, ameninţată de deformare, prin imitarea metehnelor celor „mari“. De aceea, ludicul postmodernist rămâne unul de *imitaţie*, din zona *simulacrelor*, cum iarăşi o recunosc şi o postulează „canonic“ teoreticienii postmodernişti. Poema revelatoare, la Grigore Vieru, este celebra *Curcubeul.* În primă instanţă, egoismul infantil rupe armonia tricoloră a curcubeului. Creţul, cârnul şi pistruiatul (oare nu sunt ei potenţialii trei ciobani din *Moriţa?*) se ceartă la împărţirea culorilor. *Curcubeul* acesta vierean mi se pare o *Moriţă* genuină, foarte greu de recunoscut, numai că ochiul vigilent al cenzurii a judecat rapid situaţia: unite,

cele trei culori sunt o mare primejdie, sunt *româneşti*, în unitatea lor, pe când „hermeneuţilor“ moldovenişti le place doar prima parte a *Mioriţei*, aceea a discordiei şi a fratricidului, după cum Vasile Stati vede în ciobanul sudic veşnicul duşman de răpus al moldoveanului. Dar *Curcubeul* vierean zăreşte, instinctiv, întregul mesaj mioritic, deci şi *împăcarea* adusă de asumarea condiţiei de *victimă ispăşitoare* a ciobanului moldovean care se încredinţează nunţii cosmice, ritual al sacrificiului benefic pentru comunitate. Aceasta este semnificaţia criptică a refacerii *celor trei culori* din curcubeu, care a alarmat pe cenzorii ideologici ai lui Vieru. Altfel spus, copiii lui Vieru rămân copii şi dau o lecţie superbă celor maturi, care cad cel mai adesea pradă discordiei:

Şi îmi râd tustrei
Şi-aleargă
Şi-i mirată lumea-ntreagă:
– an ce curcubeu frumos!
Măi copii,
De un «l-aţi scos?»

De unde altundeva decât din *paideuma* copilăriei? Copilăria e fecundă din pricina acestei plenitudini paideumice universale. Leo Frobenius povesteşte întâmplarea eruditului aflat la masa de scris, când asaltat de alergătura prin cameră a fetiţei sale, îi dă o ocupaţie – trei beţe (iarăşi trei!) de chibrit cu care să se joace. Într-adevăr, copila s-a potolit şi a început să se joace, dar, la un moment dat, fetiţa a început să strige înspăimântată, alarmându-l pe părintele adâncit în ale lui: „– Tată, tată, ia-o de-aici pe vrăjitoare, eu nu mai pot să pun mâna pe vrăjitoare!“ Pasămite, unul dintre paiele de chibrit devenise Vrăjitoarea din povestea cu Hänsel şi Gretel. Adică se produsese *ruptura* dintre cele trei beţe, ca dintre cele

trei culori ale curcubeului, care i-a împins pe copii la harţă. Viaţa fetiţei se afla în mare primejdie ca şi a ciobanului din *Mioriţa*. Este momentul *demonic* al paideumei infantile: „Copilul, când se comportă natural, respinge întruchipările naturaliste; el preferă mosoarele, cutiile de chibrituri, pietrele, peticile, căci toate acestea sunt pentru el materiale din care paideuma infantilă creează jubilând. Viaţa în sfera demonicului şi împreună cu demonicul, ale cărei expresii au fost socotite până acum a fi pur şi simplu manifestări ale instinctului jocului, este de fapt, creaţie, replăsmuirea, factorul creator în sine“[427].

Fetiţa lui Frobenius se împotmolise în ascuţişul demonic al paideumei, adică în faza ei *deconstructivă*, cum ar zice postmodernistii, nemaigăsind soluţia *reconstrucţiei*, precum copiii lui Vieru, care recompun curcubeul, dându-i, fără ştirea lor, simbolistica descoperită de zişii „hermeneuţi“ ideologici. Putem identifica aici şi diferenţa dintre *paideuma* creatoare a lui Vieru şi cea a lui Bacovia: în vreme ce sufletul copilului din Pererita parcurge întreg traseul fiinţial până la clipa *jubilaţiei*, a bucuriei creatoare, copilul Iorguţ percepe numai chipul demoniac al morţii, al ameninţării ca Vrăjitoare, cea care curmă viaţa, bucuria de a trăi, reţinând doar *durerea* universală, *plânsul materiei.* Copilul din Bacovia e afundat în plină *teroare* a singurătăţii, el n-are altă soluţie decât *strigătul* disperat al fetiţei care se înspăimântă de Vrăjitoare. Aceasta este semnificaţia primă a strigătului din cavou al eului liric bacovian (*Plumb*) sau răcnetul la ploaie al fetei bolnave:

Şi ce enervare pe gând!
Ce zi primitivă de tină!
O bolnavă fată vecină
Răcneşte la ploaie râzând…
(Plouă)

Dar de ce s-a întâmplat aşa? Răspunsul e unul singur: din *paideuma* creatoare bacoviană, venindă din copilărie, lipseşte figura *mamei*, pe când unversul vierean se umple tocmai de prezanţa *mamei*. Mama este punctul gravitaţional între *vidul* exsienţial bacovian şi *preaplinul jubilativ* vierean.

2. MAMA

Consider că deja am răsturnat întâietatea ontologică a *principiului matern* în imaginarul poetic vierean, întâietate care a dominat exegeza scriitorului până azi. Eu însumi am susţinut-o în scrierile anterioare despre Grigore Vieru, dar ultimele lecturi mă silesc la abandonarea vechii imagini, ceea ce e departe de a minimaliza simbolismul matern în opera poetului, dimpotrivă, îi dă un suport existenţial în plus. Şi încă unul hotărâtor. Numai din perspectiva *copilăriei* mama îşi dobândeşte valoarea arhetipală, aşa cum numai cuprinzând în braţele ei ocrotitoare pe pruncul Iisus, Fecioara Maria devine Maica Domnului, preasfânta. Numai din perspectiva copilăriei mama este trimisa divinităţii pe pământ.

Cum deja am semnalat în subcapitolul anterior, aici, Vieru se depărtează iarăşi la antipod de G. Bacovia. Am arătat pricina care l-a determinat pe poetul băcăuan să elimine din imaginarul său simbolurile ataşate de prezenţa copilăriei şi a mamei. Paradoxal, în cazul său, tocmai mama, prin grija ei exagerată faţă de copil a fost un obstacol în calea bucuriilor simple, paideumice ale copilăriei. Astfel încât Iorguţ n-a avut parte nici de colinde, nici de vioara lui Dumitru Blajinu, nici de hârjoana cu alţi copii. Doar glasul clopotelor de la Maica Precista l-a

atins până-n adâncuri şi, într-o bună zi, a evadat acolo rămânând peste noapte în clopotniţă, spre disperarea Zoei Langa şi a celorlalţi din casă. Iată o mărturie, în felul ei zguduitoare, adusă la cunoştinţa noastră de către Agatha Grigorescu-Bacovia: „Din vecini veneau glasuri de colinde, cu timbrul fraged al copilăriei. Eram atât de singur, chiar între toţi ai mei… Rămâneam ceasuri întregi în odaia mea, pe întuneric, la gura sobei cu flăcări mari, dogoritoare. Şi prin perdele zăream siluetele colindătorilor. Mă întorceam spre copilăria în care eu n-am fost niciodată cu colindul… De ce?… Poate eram prea plăpând şi mama se temea pentru sănătatea mea. Atât de mult mă tulburau aceste nopţi de Crăciun, cu aceşti colindători şi zurgălăi de la sănii!…“[428]. Din acest punct de vedere, Vieru a avut copilărie, Bacovia nu. De aceea, în universul bacovian toate colindele, toate zgomotele, glasul clopotelor vor fi sterpe de orice bucurie, rămânându-le doar *jalea pură*, nostalgia imposibilă, ca *plâns al materiei.* Nimic, aşadar, din *preaplinul* copilăriei. Altfel spus, *paideuma* copilăriei a îngheţat în negativitatea ei demonică. Tot Agatha Grigorescu-Bacovia reţine mărturiile mamei lui Iorguţ, care-şi amintea cum băiatul vibra uimitor la durerea gâzelor, a florilor, a păsărilor, a furnicilor: „– Cine plânge pe geamurile noastre, mamă? – Nu plânge nimeni. Ploaia cade pe ferestre“[429]. Ei bine, copilul Grigore a auzit în zgomotul din fereastră şi cântecul de bucurie, *curăţitor* al ploii. Ca şi Bacovia, însă, a trăit, de asemenea, clipe de spaimă, de singurătate, în copilărie. Melcul singur în casa lui e un simbol timpuriu la Vieru (*Cântecul puişorului de melc*):

S-a stins soarele cel bun.
Eu mă culc, poveşti îmi spun.
Dar nici una nu-i frumoasă…
Greu e singurel în casă!

Comentând aceste versuri, într-un dialog, Vieru zice: „Ei bine, află că melcul din poezie sunt eu când eram mic. Rămâneam noaptea singur în casă. Nu mai închideam ochii. Vorbeam cu umbra uscată a zarzărului din faţa geamului, singură şi ea şi ghemuită în faţa casei sub liniştea aurie a lunii. Cred că atunci am început să fac literatură – de frică şi singurătate“[430]. Dacă reacţia estetică de „apărare“ a fost alta, e fiindcă, totuşi, Vieru a avut libertatea copilăriei la care Bacovia n-a putut visa. Vieru a cântat colinde, Bacovia nu. *Paideuma* bacoviană, coborând, subconştient, în copilăria pe care raţiunea a respins-o, nu s-a oprit la clipa jubilativă, creatoare, ci s-a afundat mai în adânc, la rădăcina *nimicului* care angoasează. Într-un fel, Bacovia este *mai elementar* decât Vieru, el netrecând pragul *negativului*, adică al *nefiinţei.* De aceea este Bacovia cel mai tragic poet român de după Eminescu.

Rezumând, *paideuma* bacoviană devine barometrul absolut al *nefiinţei*, iar în plan artistic a ceea ce am numit *negativul stilistic*; în schimb, *Dasein*-ul vierean se smulge din teroarea timpului într-o *pozitivitate* spaţială, paradisiacă, plutind, ce-i drept, doar la un pas de gurile infernului. În vreme ce *Infernul* bacovian este individual, *vertical,* cel vierean a fost unul colectiv, pe *orizontală.* Bacovia transmită paradisul în infern, pe când Vieru infernul în *paradis.* Simbolul acestei înălţări recuperatoare este chiar mama:

Uşoară, maică, uşoară,
C-ai putea să mergi călcând
Pe seminţele ce zboară
Între ceruri şi pământ.

În priviri c-un fel fe teamă,
Fericită totuşi eşti –

Iarba ştie cum te cheamă,
Steaua ştie ce gândeşti.
(Făptura mamei)

Majoritatea ediţiilor vierene se deschid cu *Făptura mamei*. O confirmă şi antologia ultimă şi cea mai reprezentativă – *Strigat-am către Tine*. Poema conţine doar două strofe. Deschideţi orice ediţie de G. Bacovia şi veţi constata că debutează cu o poemă similară, tot de două strofe, dar de absolut contrast, *Plumb*, care e socotită cea mai puţin obişnuită dintre *artele poetice* ale liricii româneşti, fiindcă refuză orice referenţialitate metapoetică. Dar acelaşi lucru se întâmplă şi cu *Făptura mamei*. În plus, ambele poeme sunt bijuterii de şlefuire „geometrică". Sunt *arte poetice* care, în superba lor simplitate şi concentrare rivalizează cu *Joc secund* de Ion Barbu, numai că poezia barbiană e mai uşor descifrabilă, fiind chiar metapoezie, deşi e o capodoperă a ermetismului european. În plus, *Făptura mamei* e simplă şi profundă ca roua dimineţii.

Plumb şi *Făptura mamei* sunt artele poetice de simetrie C (simetria contrariilor) ale poeziei româneşti, încât, fără apariţia lui Grigore Vieru cercul imaginarului poetic românesc nu s-ar fi întregit niciodată. Cu alte cuvinte, eu susţin că Grigore Vieru trebuia să se ivească, era programat *arheic*, ca stejarul în ghindă, ca să-l invoc pe Eminescu, şi dacă el şi-a făcut apariţia în cel mai blestemat pământ românesc, în Basarabia, asta trebuie să ne dea mult de gândit. Şi, curios, cei doi poeţi s-au născut pe malurile celor două râuri „siameze" ale Moldovei, flancând-o medianic între arcul carpatic şi Nistru. Unul pe malul *drept* al Siretului, celălalt – pe malul *stâng* al Prutului. Stranie simetrie de contrast geografică.

În *Plumb,* totul e *moarte*, e gravitaţie colosală spre Infern, e *zbor în jos*; în *Făptura mamei*, totul e imponderabil, e plutire, e *zbor în sus*, toate aspiră către paradisul pierdut şi pe care-l recucerim prin făptura mamei. Suntem încă între *ceruri* şi *pământ* şi poate că maica aceea care zboară nu mai este mama trupească, ci doar *sufletul* ei, *paideuma însăşi a copilăriei*, în stare pură. Ea mai are reminiscenţa *suferinţei* („În priviri c-un fel de teamă"), dar „fericită totuşi". În realitate, *maica* aceasta a lui Vieru nu este mama concretă, accidentală, deşi este, totodată, şi mama Eudochia, ci Maica Preacurata, mai *reală* decât orice mamă de pe pământ, fiindcă este *mama-arheu*. În maica viereană se adună toate mamele din lume, de unde şi multiplicitatea în *unicitate*. Lui Vieru îi plac aceste splendide versuri populare: „De străini îi plină lumea,/Da măicuţa-i numai una…" Ele sunt considerate cele mai frumoase versuri despre mamă alături de cele ale lui Eminescu din *O mamă. Unicitatea* mamei vierene este oglinda totală a *paideumei* copilăriei. Propriu-zis, această *mamă* este suprema creaţie a copilăriei, imaginea din oglindă a lui Vieru însuşi. Precum Flaubert, el ar putea spune cu cea mai vie sinceritate: *Mama sunt eu, copilul cel mare al neamului.* Vlad Ciubucciu a observat că nu altul decât Grigore Vieru calcă *uşor* precum maica din poezie: „L-aţi văzut vreodată pe Grigore Vieru?

L-aţi văzut vreodată – pe stradă, în oraş sau cumva prin sat, ori prin câmp, ori prin crâng? Prin ierburi, prin praf, prin humă… Unde nu ar fi fost?

Aţi văzut cum păşeşte Dumnealui?

Uşurel, uşurel, uşurel. De parcă nici nu calcă pe pământ. De parcă are teamă să atingă pământul.

De-o să-l întrebaţi, va rămâne mirat.

– Cum – altfel?

– Vai – se poate oare altfel?

– Ferească-vă Sfântul.

Şi rar cine o să înţeleagă, şi rar cine o să creadă, şi rar cine o să se dumirească – vorba e o taină. Sfântă taină strămoşească.

De vină e Domniţa.

Ba nu – Domnica.

Dar mai precis, Domna“[431].

Domna e cea mai veche „mamă“ strămoşească din arborele genealogic al lui Grigore Vieru. E Doamna prin excelenţă, sau Domniţa, sau Domnica, sau Maica Domnului. De ce nu şi *Duminica*, Sfînta Duminică, adică, voi zice, Duminica Mare a lui Grigore Vieru, de vreme ce el a rămas *copilul cel mare al neamului.* Oglindirea reciprocă *mamă-copil* este cât se poate de fidel sugerată. E, desigur, şi mama Eudochia, Dochiţa, Dochia dacică a lui Eminescu. E maica aceea uşoară, care păşeşte la fel de *uşurel* ca poetul. De fapt, cine pe cine imită la mers? Poetul pe mamă, dar mai degrabă maica pe poet, ascultând de chemarea *sufletului copilăriei.* Toate devin proiecţie maternă, geniu paideumic al copilăriei. În orice femeie, trebuie văzută „făptura mamei“. Cu cât femeia se depărtează de *arheitatea* ei, cu atât mai mult devine femeie, anti-mamă. Întrebarea a 6-a a chestionarului din *Jurnalul de Chişinău* este una „profană“ privitoare la femeia-soacră: „Ce trebuie să faci ca să te iubească soacra?“ Răspunsul lui Vieru: „N-am înţeles niciodată de ce s-a ironizat şi se ironizează soacra, când una din soacre este chiar maica noastră“. Chiar aşa.

În făptura mamei, Grigore Vieru adună, ca-n copilărie, întreaga noastră fiinţă: „Nici chiar bunul Dumnezeu nu poate înlocui lipsa mamei, dar milostenia Lui se bucură

şi de atât: să fie Tată“[432]. Într-o ţară numită şi de Papa Ioan Paul al II-lea „Grădina Maicii Domnului“, nici nu se putea altfel. Chiar şi Dumnezeu trebuie să aibă o mamă. În altă parte, tatăl este numit „o mamă vitregă mai bună la inimă“. Natura întreagă nu este altceva decât o mamă: „De obicei, chipul unei mame exprimă tot ce natura doreşte în necuvintele ei să ne spună“[433]. Sau această definiţie a popoarelor străvechi: „Cele mai vechi popoare din lume sunt mamele“[434]. Cartea – imagine a civilizaţiei şi culturii – nu poate fi altceva decât mamă: „Cea mai veche carte din lume este o mamă, cea mai frumoasă carte din lume este o mamă“[435]. Norocul nu doar al copilului, dar şi al omului, în genere: „Pentru cine are mamă, norocul nu-i mai departe de casa ei“[436]. Omul e muritor sau nemuritor în funcţie de moartea mamei: „Am aflat târziu că sunt muritor: în ziua când s-a sfârşit mama“[437]. O altă cale spre a descoperi condiţia de muritor decât cea din *Odă (în metru antic)*. Şi parcă mai mult decât atât: „În ziua când a murit mama, a murit în ochii mei întregul univers“[438]. Libertatea nu poate avea altă măsură decât braţele mamei: „Suntem cu adeărat liberi numai în braţele mamei; odată coborâţi din leagănul lor vom întâlni la fiecare pas oprelişti, iar primejdiile nu ne vor slăbi din ochi“[439]. Frumuseţea e intim legată de chipul mamei: „Nu există nici floare, nici mamă urâtă“[440]. Cum adevărul e deplin în paideuma copilăriei, ecuaţia este extinsă şi la mamă:

Suntem veşnic
În căutarea adevărului.
Poate că nici
Nu mai trebuie să-l căutăm
După ce-am coborât-o-n pământ
Pe mama.

Venim la mormântul ei
În ziua de Paşti.
(În ziua de Paşti)

Logosul, desigur, nu poate fi decât matern:

De sângele mamei,
De inima ei,
Este legat
Orice cuvânt
Pe care-l rostim.
(Vii tu)

Primul cuvânt rostit este *mamă*, dar nu numai atât:

Pruncii îl zuruie.
Bătrânii îl visează.
Bolnavii îl şoptesc.
Muţii îl gândesc.
Fricoşii îl strigă.
Orfanii îl lacrimă.
Răniţii îl cheamă.
Iar ceilalţi îl uită.
O, Mamă! O, mamă!
(Cuvântul mama)

Nichitastănesciana *Limba română este patria mea* devine viereana *Mamă, Tu eşti patria mea!* (**Mamă, tu eşti**).

Dacă există o piatră de încercare pentru recunoaşterea mamei între toate femeile, aceea este *jertfa*. Asupra vechiului mit al Meşterului Manole îşi pune acum pecetea metafora obsedantă viereană, aşa cum Blaga i-a dat o nouă viaţă în cunoscuta lui dramă. Ca de obicei, Vieru micşorează dimensiunile şi în locul marii balade ne propune o *Mică baladă* (o poemă dedicată lui Marin Sorescu). Noul Meşter Manole cheamă toate femeile

iubite spre a primi scrificiul creaţiei, dar nici una nu a venit. Cert e că Ana lui Manole nu mai vine. Nu vin nici Maria, nici Alexandra, nici Ioana…În locul lor, nu putea să apară decât mama:

Dar din toate femeile
A venit una singură:
Mama. Nestrigată.

Poema datează din 1961. Această mamă jertfelnică, de multe ori, nu are loc în casa cuplului de căsătoriţi. Mama îi separă sau le înlesneşte iubirea în funcţie de cum umblă prin casă (totdeauna prea încet, când e grabă pentru primirea musafirilor), mai strică pahare de cristal etc. (*Mama în casa noastră*). Alteori nu e loc pentru ea între el şi iubită (*O onomastică*). Sau, dimpotrivă, „Oriunde s-ar aşeza mama în casa feciorului, locul este al ei“[441]. Poetul nu poate să uite de veşnica jertfă a mamei, de împuţinarea ei trupească „Printre copaci otrăvitori de tabac,/ Prin întunericul lor“. (*Poem,* dedicat lui Victor Teleucă). Un tragism calm străbate prin poeme ca *Pasărea* sau celebra *Cămăşile*, şi aceasta scrisă timpuriu. Pasărea cu hrana-n cioc nu-şi mai găseşte puii în cuib. Aleargă în căutarea lor până-i încolţeşte seminţa în cioc. Imaginea este extraordinară şi numai Grigore Vieru o putea gândi:

I-a căutat
Până-i albise pana,
Şi-n cioc
Seminţa a-ncolţit.

Cămăşile e scrisă şi publicată în 1958, dezminţind oarecum opinia lui Andrei Strâmbeanu că poetul s-a maturizat greu din punct de vedere artistic. Poezia aparţine perioadei de creaţie pentru copii. O distincţie netă între etapele de creaţie nu se poate face nici în cazul lui

Grigore Vieru. *Cămăşile* e un produs al dezastrelor războiului. Mama şi-a pierdut fiul în război, au trecut mulţi ani, dar ea îl aşteaptă să vină, păstrându-i cămăşile mereu spălate:

A fost război.
Ci maica lui
De ani prea lungi de-a rândul
Tot vine la izvoare:
Ea şi gândul
Şi iar luând cămăşile în poală,
De cum ajunge sâmbăta,
Le spală.
Căci mâine
Fac băieţii horă-n sat,
Şi fete multe-s:
Câte-n flori albine,
Şi-atunci băiatul ei, cel drag băiat,
Cu ce se-mbracă, bunul,
Dacă vine?

Ne aflam în plin proletcultism sovietic. Să ne amintim ce fel de poeme pamfletar antirăzboinice, convenţionale, scriau celebrităţi ca Eugen Jebeleanu, Maria Banuş sau Dan Deşliu. Nimic autentic şi, mai cu seamă, *românesc* în acele producţii care străluceau prin retorică. Tragismul poemei lui Vieru e cu atât mai penetrant, cu cât apare „îmblânzit“, într-o aşteptare nevindicativă, mama comportându-se, totodată, ca o prearăbdătoare Penelopă. Dacă Penelopa modernă, cum sugera Vladimir Jankélévitch, poate să-şi piardă răbdarea şi să-l recuze pe Ulise plecat la război, ajungând chiar să petreacă cu peţitorii, Vieru are intuiţia că adevărata Penelopă a „secolului grăbit“ nu poate fi decât Mama. E aceeaşi transformare aici ca şi în cazul mitului manolic. Dar mama nu este numai Penelopa aşteptătoare, ci şi marea pe care călăto-

reşte fiul risipitor spre a se întoarce acasă. Poema *Mama intră-n mare* este una dintre cele mai enigmatice ale poetului. Poate fi un reflex al „complexului Ofelia“, dar şi de astă dată transfigurat vierean. Intrarea în mare a mamei, jertfă subtilă, sacralizează apele, pruncii ameninţaţi de valurile ei „fug pe maluri“. Numai:

În adânc nurora,
De mister aproape,
Ca o stea prelungă,
Şerpuie pe ape.

O, dar ce cutremur
Când pe maluri urcă
Şi cu părul mamei
Părul ei se-ncurcă!

Cert e că sufletul *(paideuma)* copilului e pus în întregime în chipul mamei:

Cu roua spicului sub pleoape
Mă-ntorc spre ce mi-e sfânt şi-aproape:

Spre chipul tău de aur, mamă,
Şi-mi curge sufletul ca grâul.
(Spre chipul tău)

„Chipul de aur“ devine o emblematică ţintă alchimică: poetul a găsit în fiinţa mamei *piatra filosofală, aurul sufletului.* Nu e de mirare că Vieru concepe portretul mamei ca şi pe acela al Omului-Poezie, într-un mod arcimboldoian insolit, căci fiecare parte a chipului e ramură a naturii. Poetul a scris un număr impresionant de *poeme-ramuri,* dacă se poate spune aşa, ale marelui arbore matern. Iată titluri grăitoare: *Părul mamei, Mâinile mamei, Buzele mamei, Nopţile mamei, Tăcerea mamei* etc. Mâinile

mamei sunt ale Fecioarei, devenind pe creştetul copilului *coroana împărătească* a acestuia. Fără mâinile mamei, cerul se depărtează de noi:

Nimic, ah, mai îndepărtat
Ca cerul,
Ca adâncul de sus,
Fără mâinile tale, Mamă![442]

Mama e tăcută ca mierla, ca frunza, ca iarba, ca steaua, ca piatra, ca lacrima, vie ca izvorul. Altfel spus, copilul-poet e proiectat în făptura mamei şi trăieşte un infinit *narcisism cosmic*. Mai mult, ochii mamei sunt oglinda totală a universului:

Ochii tăi
În care s-au întâmplat
Toate
Câte se pot întâmpla
Pe lume![443]

Paradoxal e că narcisismul cosmic, al cercului cel mare eminescian, este opusul *narcisismului secundar*, al *cercului strâmt*, al eului mărunt, de care se ocupă cazuistica freudiană. Ca şi Dumnezeu, mama e persoana cea mai apropiată, dar al cărei chip ne rămâne necunoscut, fiindcă nici ea nu şi l-a admirat vreodată într-o oglindă. Femeia iubită are *oglindă* în care să-şi contemple chipul, să şi-l cunoască, să devină frumoasă pentru iubit. Mama, nu:

De unde ştii, mamă,
Cum arătai tânără,
Când nu ţi-ai întipărit
Pe nici o poză chipul;
Când nu te-ai uitat
În oglindă nicicând;

Când apa
Peste care te aplecai
Era plină mereu de cămăşi;
Când a zilei oglindă
Zăcea bucăţi la pământ
Sub furtuna de foc
A războiului;
Când pe ochii copiilor tăi
Scrumul secetei se aşternuse,
Umbrele foametei;
Când geamul
La care-aşteptai
Era, mamă, cernit
De jalea ochilor tăi,
De singurătate.
(De unde)

Mama nu este Narcis, frumosul Narcis care-şi îndrăgeşte chipul, ci Echo, ecoul primordial al durerii. Şi, iată, fiinţa atotocrotitoare care se cere ocrotită, încât paideuma copilului se revarsă irezistibil asupra mamei de parcă ea ar fi adevăratul copil. Şi poate că acesta-i veritabilul secret al universalului principiu matern vierean. Cum altfel să explici tulburătorul *Cântec de leagăn pentru mama?* Altminteri, poetul a şi publicat un întreg volum cu acet titlu[444]. Dar să ascultăm, mai întâi, cântecul de leagăn:

Dormi! Prin vii, pe val de mare,
Să te vezi copilă mare,
Lângă-un ciob şi o cordică
Să te vezi copilă mică.
Să te vezi şi mai înainte:
Când erai cum nu ţii minte.
Dormi, măicuţa mea albită,
Dormi, măicuţa mea iubită!

E limpede că „mama originară“, în toată povestea liricii lui Grigore Vieru, este poetul însuşi. Ediţia gospodărită de Adrian Dinu Rachieru nu se deschide cu *arta poetică* obişnuită a lui Grigore Vieru, *Făptura mamei.* Ea este a doua, în volum. Se pare că Adrian Dinu Rachieru a intuit ceva în această răsturnare, fiindcă el aşază în frunte o artă poetică propriu-zisă, intitulată *Poeţii,* o dedicaţie adresată lui Anatol Codru. Ediţia este, conştient sau nu, o *decriptare critică*, fiindcă punerea în prim plan a *Făpturii mamei* implica aranjarea unei măşti perfecte peste chipul poetului, făcându-i pe toţi interpreţii poeziei lui Vieru să identifice în *principiul matern* însuşi *mitul personal* vierean, cheia de pătrundere în universul său liric. Se prea poate să fie ceva similar cu masca mioritică de pe chipul romanului *Baltagul*, la Mihail Sadoveanu, mască pe care a dat-o la o parte Al. Paleologu, într-o cunoscută exegeză. Iată cum începe arta poetică din *Cântec de leagăn pentru mama:*

Poeţii sunt copiii naturii.
Nimic mai trist, mai dureros
Decât poetul
Rămas orfan de mamă.

Abia poetul rămas „orfan“ este poetul întreg, ajuns la deplina conştiinţă de sine, descoperindu-se a fi *copil al naturii*. El va porni în marea călătorie întru căutarea Mamei, deci a naturii, deci a Patriei, deci a Ithacăi, căutându-se, de fapt, pe sine. Se va regăsi pe sine, îşi va regăsi Ithaca, îşi va regăsi Mama? Sunt întrebările cele mai dramatice ale poetului:

În locul fratelui ce te-a
Trădat, alt frate vine.
Dar cine,

Cine-n locul ei
Să vină ar putea
– În locul mamei?!

Imposibilitatea unei adevărate întoarceri în Ithaca, condiţie, cum spuneam, a Ulise-lui modern, constituie rădăcina tragică, bacoviană, a fiinţei lui Grigore Vieru. Aici, se pare, se întâlnesc Bacovia şi Vieru. Aproape că poetul basarabean îl parafrazează pe Bacovia, cu celebrele versuri:

De-atâtea nopţi aud plouând,
Aud materia plângând…
Sunt singur, şi mă duce-un gând
Spre locuinţele lacustre.

Iată cum:

E-atâta linişte-n casa mumei,
Că se-aude în jur murmurând
Plânsetul humei.

E aici o altă mască, fiindcă poetul ne-ar îndruma, mai degrabă, spre tăcerea senină a lui Blaga:

Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud
cum se izbesc de geamuri razele de lună.

E o ciudată „sinteză“ intre Blaga şi Bacovia, aici, fiindcă de la fiecare pare să ia câte ceva, de la unul *liniştea*, de la celălalt – *plânsul.* E plânsetul *humei*, plânsul Mamei. Din el se nutreşte întreaga poezie a lui Grigore Vieru. În el se adună uriaşa eterogenitate a fiinţei materne, oglindă a diversităţilor şi diferenţelor lumii, într-o criptică *unicitate* arheală, pe care, din nenorocire, fraţii învrăjbiţi n-o mai percep, nu mai *aud plânsetul humei*:

Cum nu sunt doi pomi
Întocmai la fel,

Şi nici două popoare;
Cum nu se aseamănă perfect
Cicoare cu cicoare –
Astfel, maică, şi tu
Eşti unică-n lume,
În sufletul meu, în cântul meu
Ce-mi zvâcneşte sub tâmple.
(Litanii pentru orgă)

Sufletul şi cântecul zvâcninde sub tâmplele poetului nu sunt altceva decât esenţa copilăriei, *paideuma* ei creatoare.

3. CASA PĂRINTEASCĂ

Locuinţa mamei e *casa.* Acolo e humusul, de acolo se aude plânsetul lui. Casa e cronotopul central al lumii vierene, de fapt, întregul univers e Casa. E casa copilăriei, sinteză perfectă, în viziunea lui Grigore Vieru, dintre sufletul copilului şi geniul matern. Dacă s-a spus că Vieru a scris cele mai frumoase poezii despre mamă, nu doar în lirica românească, afirmaţia ar putea fi valabilă şi despre poemele pe motivul casei părinteşti. Întrucât, ziceam, copilăria este centrul gravitaţional al fiinţei, casa nu poate fi decât *centrul lumii.* Această simbolistică este binecunoscută în cultura universală. Ecuaţia *casă părintească-mamă* a fost susţinută de Gaston Bachelard, casa fiind locul de refugiu, de întoarcere la sânul matern[445]. Sau cum spune Grigore Vieru:

Doamne,
Şi încă mi-e jilavă gura
De laptele mamei.
(Numai atunci)

Casa părintească este locul regăsirii liniştii, a păcii sufleteşti, fiindcă ea este toposul şi oglinda copilăriei, ochiul copilului cumulându-le:

Unicul loc liniştit
E ochiul copilului.
(Ascultaţi, măi copii)

A te întoarce şi a avea grijă de casa părintească este una dintre cele mai sfinte datorii ale celui plecat. Orice poate fi vândut pe lumea asta, numai casa părintească – nu. O spune un admirabil cântec al lui Mihai Ciobanu, pe versurile lui Grigore Vieru:

Casa părintească nu se vinde,
Nu se vinde tot ce este sfânt,
Încă vin copii s-o colinde,
Nu ştiu că stăpânii nu mai sunt.
(Casa părintească)

Că adultul, furat de grijile cotidiene, uită de casa natală, că după stingerea părinţilor o vinde, fără să-şi mai amintească de copilărie, sunt păcate grele, de neiertat. Şi poetul, el însuşi ispitit de uitare, îşi cere iertare, căci casa nu-i doar un obiect între altele, ci fiinţă, *fiinţa* însăşi:

Tu mă iartă, o, mă iartă,
Casa mea de humă, tu,
Despre toate-am scris pe lume,
Numai despre tine nu.
(Casa mea)

Motivaţia o găsim şi într-o cugetare din *Nişte gânduri*: „Deşi pământul se învârte mereu, m-am născut acasă“[446]. Tot *acasă* ţi se nasc pruncii aducători de fericire: „Nu se poate să fi ajuns acasă la prunci, iar fericirea să fi rămas în urmă“[447]. Sau: „Veselia copiilor tăi îmbracă pe dinăuntru casa şi o împodobesc pe dinafară“[448].

Toate acestea şi alte posibile consideraţii, plus cele emise deja de critici, nu vin decât să completeze imaginea mitului ulisean al Ithacăi. Dar e de precizat că, din nou, Vieru se găseşte la antipodul lui Bacovia, pentru care casa şi-a pierdut valenţele pozitive. Casa bacoviană devine *cavou*, pământul întreg fiind un *mormânt*. În casa bacoviană sălăşluieşte *moartea*, iar dacă nu – ameninţarea ei, o teroare secretând nebunie:

Odaia mea mă înspăimântă…
Aici n-ar sta nici o iubită –
Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluiere cântă.

(Singur)

4. FEMEIA

Am văzut că există o distincţie viereană între femeie şi mamă, deşi în orice femeie se află o mamă. Desigur, orice femeie este o *repetiţie cu diferenţă a mamei primordiale*. Eminescu – Grigore Vieru nu este departe de această viziune – asocia prototipul ideal de feminitate cu Maica Fecioară:

Şi era una la părinţi
Şi mândră-n toate cele,
Cum e fecioara între sfinţi
Şi luna între stele.

Dacă ar fi iubit cu adevărat, femeia din *Pe lângă plopii fără soţ…* s-ar fi transformat în *stea*. Din nefericire, femeia eminesciană nu atinge niciodată condiţia de stea, deşi poate fi *icoana de lumină* din poema *Singurătate*. Nici femeia viereană nu pare să se ridice la condiţia stelei

eminesciene, dar o poate face, în mod sigur, ca *mamă*. Mama viereană este chiar deasupra poetului, care nu se mai recunoaşte un geniu, un Hyperion. Este, se pare, principala răsturnare adusă de Grigore Vieru în ceea ce priveşte feminitatea. Mama ia locul vechiului geniu romantic. Poetul nu este decât *copilul mamei*, sau, în cel mai bun caz, *copilul cel mare al neamului.* De altfel, poetul o şi spune la modul propriu, adresându-i-se mamei: *Tu eşti un geniu.* Numai o mamă, aşadar, se poate identifica cu steaua, care i-a fost hărăzită de Dumnezeu

– Pe fag dulce-amărât
Arde, mamă, alba-ţi stea.
Te uitaşi la ea atât
Încât semeni azi cu ea.
(Steaua mamei)

Dacă mama are atributul *unicităţii*, toate celelalte femei seamănă între ele, par a fi prizoniere, câtă vreme nu se ridică la condiţia mamei, legii entropiei, *omogenizării*: „Femeile sunt toate la fel, poate de aceea nu o găsim nicicând pe cea căutată“[449]. De aceea, ca şi în cazul Eminescu, Vieru ar putea fi suspectat de oarecare misoginism. Uneori, poate fi chiar nedrept, asimilând, în mentalitate populară, femeia cu diavolul: „Mai la vale de coarnele dracului îi casa femeii mele“[450]. Sau: „Dacă soţia ta este frumoasă, ai o nenorocire pe cap; dacă este şi deşteaptă, ai două nenorociri; dacă pleacă şi se întoarce, vei avea trei“[451].

Asemenea „ieşiri“, ce-i drept, sunt destul de rare la Grigore Vieru. Ar trebui să dăm de sursa lor de provenienţă. Pot fi accidente de viaţă personală sau, poate mai sigur, sunt vagi emanaţii ale condiţiei moderne a lui Ulise, care nu mai găseşte, la întoarcere, aceeaşi Penelopă ca eroul antic. Pus de Eugen Comarnescu să formuleze

o idee despre femeia zilelor noastre, poetul recurge strategic la o reflecţie a lui Emil Cioran, care observa că femeia şi-a jucat adevăratul ei rol atâta vreme cât a a trăit, sau măcar a simulat, starea de *pudoare.* Or, ruşinea este o avere pe cale de dispariţie, în zilele noastre[452]. Dacă ţinem seamă de dezmăţul pornografic, de brutalizarea şi defeminizarea femeii, am zice că reacţia lui Vieru este prea cuviincioasă. În orice caz, ar trebui să medităm la ceea ce el înţelege prin *ruşine*, el însuşi fiind *ruşinos ca o fată mare,* precum bădiţa Vasile din capodopera lui Ion Creangă. Am văzut că în sentimentul *ruşinii* poetul descifrează chiar condiţia zicerii *adevărului.* El nu poate spune o minciună, de ruşine! Ceea ce ne îndrumă la gândul că femeia, în viziunea lui Vieru, nu poate scăpa de *măsura adevărului, care este* **ruşinea**. Or, numai femeia-mamă e chiar întruparea *ruşinii*, adică a *adevărului.* Extraordinara *pudoare* a fiinţei vierene s-a proiectat, aşadar, şi-n ceea ce el percepe a fi *feminitatea.* În structura antropologică a lui Grigore Vieru este, poate, prea multă *anima*, sau prea multă *yang*, în limbajul filozofiei chinezeşti.

Pe de altă parte, femeia creează „diferenţa ontologică" în sânul feminităţii, un fel de *interval* între *copilărie* şi *mamă.* Faptul provoacă o stare dilematică producătoare de *suferinţă*, ca în poemele de dragoste eminesciene sau argheziene, unde sfâşierea lăuntrică are totuşi alte rădăcini. La Vieru, e o simbolică dispută între două drumuri şi tot atâtea culori: *drumul alb,* al mamei, şi *drumul verde*, al iubitei:

Pe drum alb, înzăpezit,
Pleacă mama.
Pe drum verde, înverzit,
Vine draga.

S-o petrec pe cea plecând
Pe drum alb?!
S-o-ntâlnesc pe cea venind
Pe drum verde?!

Două drumuri strâns, în tot, –
Alb şi verde –
Împleti-le-aş şi nu pot.
Cine poate?!

Din inel, din flori de tei,
Gălbioară,
Se tot uită-n ochii mei
Suferinţa.
(Pe drum alb, pe drum verde)

Albul nici nu este o culoare, dar în el se ascund toate culorile posibile, ca în lumina albă. *Verdele* erotic e o ieşire din albul matern. La zbuciumul dintre ele, se naşte *galbenul* suferinţei, o inevitabilă bătaie spre galbenul bacovian. Un cântec de Constantin Rusnac, pe versuri vierene, culpabilizează uşor femeia iubită pentru infuzia de „galben“, tulburare a drumului *alb* al mamei:

De mă iubeşti cu toată inima
Şi drag îţi sunt ca floarea din fereastră
De ce, de ce ai supărat pe maică-mea?
De ce nu are loc în casa noastră?!

Şi tu şi ea – aceeaşi stea
Arzând mereu pe cerul meu!
(De mă iubeşti)

Curios, reproşul e, simultan, o înălţare a femeii iubite, care, iată poate aspira la condiţia de *stea* ca mama. Numai o asemenea năzuinţă de *întregire* a celor două femei,

prin înălţarea la cerul matern, înlesneşte ceea ce Eminescu ar fi numit *ora de iubire*. *Verdele* poate deveni pasionalitate devoratoare în lipsa albului matern. Expresia artistică cea mai puternică se produce în capodopera *Pădure, verde pădure*. Căutarea iubitei care a fugit cu altul capătă tonuri tragice în această bijuterie unică în lirica erotică românească, demnă de geniul eminescian, căci nu are nimic eminescian în ea, deşi aminteşte de iubirea *cu ochi păgâni şi plini de suferinţi*. „Înverzirea" corăbiei poartă în ea amintirea halucinantă a *albului* matern (*luna* şi *steauia*), devenit, iată, neputincios de ocrotire, verdele devorator fiind tocmai trădarea acestuia:

A plecat pe mări, s-o uite –
Dar sub lună, dar sub stea,
Răsăreala loc pădurea,
Iar corabia-nfrunzea.

Precaritatea ontologică a femeii – simulacru al Fecioarei – vine din câteva incompatibilităţi, antiteze neîmpăcate, cum le-ar zice Eminescu. Cea mai izbitoare e ruptura dintre *iubire* şi *ură*: „E de mirare cum pot vieţui alături în inima unei femei lacrima plină de cea mai adâncă milă şi răutatea cea mai cumplită"[453]. Scăzământul vine din trădarea *frumuseţii*, ceea ce ar fi un semnal sigur că fiinţa femeii tinde să cadă în stadiul *demonic* al paideumei. Antiteza pare a fi tot eminesciană, între Venere şi Madonă, între *demon* şi *înger*. „O femeie frumoasă n-are motive să fie rea, iar dacă are, înseamnă că Dumnezeu i-a dat numai atât: frumuseţe"[454]. Într-adevăr, suntem înclinaţi să credem că unde e frumuseţe este şi iubire, şi bunătate. Dar, disociază poetul, „Cine caută şi frumuseţe şi bunătate trebuie să ţină în casă două soţii"[455]. O imposibilitate din punctul de vedere al mentalităţii europene.

Cert e că poetul tânjeşte după adunarea într-o singură femeie a frumuseţii şi a bunătăţii, cu izgonirea urii, nostalgie a fiinţei materne: „De-ar fi atâta bunătate în frumuseţe câtă frumuseţe în bunătate!“[456]. Ceea ce vrea să spună că mama e frumoasă indeferent de aspectul ei fizic. Minunea e posibilă şi cu femeia iubită şi cred că Grigore Vieru, dincolo de inerentele momente dizarmonice, a avut norocul unei căsnicii armonioase cu Doamna Raisa. Un alt joc de cuvinte ne îndeamnă într-acolo: „Găsim în femeie puterea frumuseţii, iar în bărbat frumuseţea puterii“[457]. Îngemănarea dintre frumuseţe şi bunătate începe cu *mirarea* din ochii femeii iubite: „Mirarea din ochii femeii este al doilea mare dar al ei după darul naşterii“[458]. Or, aceste două daruri duc spre arheitatea maternă. De altfel, „Femeia se naşte mamă, bărbatul se naşte, pur şi simplu“[459]. *Mirarea* e totuna cu frumuseţea: „Mirarea e un dar, ca şi frumuseţea“[460]. Or, cuvântul *mirare* vine de la *oglindă* (*miroir*), ceea ce trimite la un narcisism feminin de o speţă viereană aparte. Femeia iubită poate fi identificată atunci cu Mama divină, care este şi Patria: „Găsesc în cuprinsul iubirii unei femei dragi tot atâtea lucruri frumoase şi odihnitoare ca în cuprinsul Patriei mele“[461]. Locuirea *acasă* înseamnă să ai o femeie *frumoasă* într-o patrie *dreaptă*: „Femeia mea trebuie să fie frumoasă; patria mea trebuie să fie dreaptă“[462]. Numai aşa căsnicia devine un destin, iar nu un accident al vieţii, un simplu contract: „Familia nu este o tocmeală, ea este pacea sau războiul în viaţa unui popor“[463]. În definitiv, este o sănătoasă concepţie populară, sedimentată de veacuri şi nu e de mirare că într-o melodie a sa, pe metru folcloric, poetul scrie:

Nu-i mai bună-avere-n casă
Ca iubirea norocoasă,

Fericit cel care-o viaţă
De cel drag nu se dezvaţă!
(Nevasta)

Numai iubirea o transformă pe femeie în fiinţă completă, aşa cum este mama: „Să-i dai dreptate mai mult decât propriei tale mame – asta vrea dragostea“[464]. Atunci, fericirea bărbatului e să iubească o singură femeie: „Să iubeşti un singur Dumnezeu, o singură femeie, o singură idee, o singură moarte – aceasta ar fi fericirea“[465]. A muri fără să fi iubit e cea mai ruşinoasă dintre vieţi: „Cine moare fără să fi iubit, moare ruşinos ca cel agăţat de grindă“[466]. În viziunea lui Grigore Vieru, dragostea e cea mai înaltă din formele justiţiei pe pământ: „Dragostea este una din formele dreptăţii. Poate chiar dreptatea însăşi“[467]. Desigur, de aici înainte nu te poţi gândi decât la iubirea creştină, ca Vasile Voiculescu în sonetele sale. De aceea, „Dacă n-ar fi iubirea, viaţa m-ar îngrozi“[468]. Iubirea e diversă şi nouă în orice clipă, pe când ura e una şi aceeaşi răutate suferindă: „În fiecare clipă iubirea e altceva, spre deosebire de ură“[469]. Ajungem, de fapt, tot la paideuma copilăriei, la sacra ei forţă creatoare: „Creatoare este numai iubirea, întreaga energie a urii consumându-se în mistuitoarea luptă pentru propria supravieţuire“[470].

5. FIINŢA VEGETALĂ

Rămaşi „orfani“ de mama reală, poeţii sunt „copiii naturii“, zice Grigore Vieru. Ai naturii-mamă, ai naturii întregi, dar el, cu precădere, este copilul *naturii vegetale*. Este cea mai pronunţată apropiere a lui Grigore

Vieru de viziunea populară, de Eminescu, îndeobşte. Iar, prin contrast, de G. Bacovia. Deşi autorul *Plumbului* a respins imaginea copilăriei şi a mamei din universul său poetic, totuşi el le-a recuperat, cel puţin fiinţa maternă, prin invazia *apei* şi prin predominanţa *pământului*, simboluri arhetipale ale *mamei primordiale.* Fireşte, tot sub semnul *alchimiei negative.* La Grigore Vieru, aceste elemente consună perfect cu alchimia pozitivă a fiinţei materne, apărând ca *pământ-reazem* (substitut ingenios al *braţelor* ocrotitoare ale mamei) şi ca *ploaie* răcoritor-nutritoare precum laptele matern, dar şi ca *rouă* sau ca *lacrimă,* oglinzi ale purităţii morale materne. Cât priveşte fiinţa vegetală bacoviană, aceasta e reductibilă la pământul transmutat, regresiv, în *plumb.* În imaginarul bacovian, florile sunt de plumb sau carbonizate, având, în cel mai fericit caz, paloarea toamnei, galbenul frunzelor în cădere. Cât de departe este *floarea* viereană de atare împietrire!

Natura vegetală este, la Vieru, sublimarea mamei reale după moarte, adusă, altfel spus, la o nouă viaţă, căci mama, înălţată la steaua ei, este nemuritoare, ea continuă să trăiască în *patrie,* în *iarbă,* în *flori.* Focul bacovian te înăbuşă cu *fumul*, rădăcina de foc viereană devine *fulger*, lumină sacră. Focul bacovian carbonizează fiinţa vegetală, transformând-o în acel binecunoscut *noian de negru.* Semne ale carbonizării veţi găsi cu totul accidental la Grigore Vieru. Dar atunci e vorba de o poezie care evoca existenţa în negativ a Basarabiei sub stăpânirea imperiului. Una dintre poeziile sale se intitulează *Florile negre,* subintitulată „colind nou“ şi dedicată istoricului Gheorghe Buzatu. Paideuma copilăriei reizbucneşte aici sub semnul *demonicului*, invocându-se şi folcloricile Babei Cloanţa, dar cu speranţa finală a învierii:

Sârme mă tot înveliră,
Lerui, florile negre,
Mi le-aduseră ca liră,
Lerui, florile negre!
Ne pândiră Babe Cloanţe,
Lerui, florile negre,
Am mâncat carne de gloanţe,
Lerui, florile negre!
Băum apă numai tină,
Lerui, florile negre,
Ne-au scos Ţara din creştină,
Lerui, florile negre!
M-au spânzurat de cuvinte,
Lerui, florile negre,
Am murit în Trei Morminte,
Lerui, florile negre!
Ne uitară fraţi, tovarăşi,
Lerui, florile negre.
Înviat-am. Iar şi iarăşi!
Lerui, florile negre!

Ne amintim că imaginea ultimă a lui Grigore Vieru, în critica literară, pare a fi aceea a unui *clasic gnomic* (Mihai Cimpoi). Într-adevăr, rădăcinile folclorice, concentrarea şi limpiditatea stilistică, seninătatea viziunii, spiritul paremiologic, moştenit de la mama care nu avea timp să-i spună poveşti, preferând să-i vorbească în proverbe, toate acestea atestă un clasicism de fond. Totuşi, poeţii moderni scapă de încorsetări prea aspre, sub diverse etichete şi nici formula propusă de Mihai Cimpoi nu se doreşte o încorsetare. „Clasicismul“ lui Vieru ne apare deosebit de „complicat“. Şi e „complicat“, întâi de toate, dincolo de alte nuanţe semnalate, cu un filon „romantic“, dar nicicum în sensul unui neosămănătorism care i s-a pretins. Încât „clasicismul“ său apare răsturnat compa-

rativ cu al înaintaşilor care au trecut şi prin romantism. Mă refer îndeobşte la Alecsandri şi la Eminescu. Primul a evoluat de la spiritul paşoptist, preponderent romantic, spre un neoclasicism modern, cu ingerinţe impresioniste (Edgar Papu), în pastelurile maturităţii. Şi Eminescu a trecut de la romantismul învolburat, de o bogăţie barocă din *Memento mori* către o esenţializare clasică a *Luceafărului* şi a *Glossei.* Grigore Vieru mi se pare a fi parcurs un drum oarecum invers, căci literatura pentru copii a primei perioade de creaţie este mai degrabă a unui *clasic*. Nu întâmplător în imaginarul său domină acum o anume faună: *puiul, vaca, purcelul, grăuraşul, melcul, albina, furnica, rândunica, hultanul, greieraşul, iepuraşii* etc. Or, faunistica, mai mult sau mai puţin alegorică, e caracteristică îndeobşte imaginarului clasic. Demonstraţia a făcut-o, la noi, Edgar Papu. Vieru, însă, nu face distincţie între fiinţa animală şi cea vegetală, ambele se supun unei seninătăţi clasice înfăşurate cu un umor discret, de cea mai bună calitate. Mi se pare un miracol să ieşi dintr-o copilărie nefericită cu acest aer de superbă solaritate clasică. Albina, de exemplu, se mândreşte tocmai cu ceea ce Edgar Papu numeşte *autonomia* de mişcare a fiinţei nonvegetale:

Zum-zum-zum, cu mare zor,
Unde vreau acolo zbor,
Nu mă-ntreabă nici un om
De ce stau la el în pom.
(Albina)

Poeziile pentru copii excelează prin concentrare maximă, de cele mai multe ori fiind reduse la un catren. Altfel spus, lapidaritatea şi simplitatea nu sunt cuceriri târzii ale lui Grigore Vieru, ci ele se manifestă de la bun început, „complicarea“ formală şi verbală venind, mai

degrabă, în ultima perioadă de creaţie, aceea a „dedicaţiilor“.

Şi clasicul, şi romanticul au ca model în natură formele *organicului* (în vreme ce barocul tinde spre cuprinderea diversităţii deschise *minerale*), dar clasicul se orientează spre formele închise ale organicului animal, în vreme ce romanticul spre formele deschise ale celui vegetal. Direcţionat spre vegetal, clasicul „merge adesea până la animalizarea vegetalului“[471]. Animalul îşi găseşte hrana în mediul înconjurător, viaţa lui este *heterotrofă*, se supune unei *homeostaze sociale*, dar, paradoxal, după clasificarea lui Driesch, organicul animal este „închis“, pe când viaţa *autotrofă* a plantelor trimite la o formă organică *deschisă*, tipologie aplicabilă şi stilurilor. Plantele n-au *autonomia* (închiderea) animalelor, nu se deplasează, hrana e autotrofă, şi-o fabrică singure prin *cloroplast*, prin fenomenul de fotosinteză. Cloroplastul, marea enigmă a fiinţei vegetale, este grăunciorul de forţă vie a razei solare (Timireazev), Edgar Papu coroborându-l cu *punctul* în expansiune din cosmogonia eminesciană. Viaţa plantei este supusă unui dinamism pasiv, o mişcare inobservabilă ochiului uman, *creşterea* fiind percepută mai degrabă cu fineţea auzului, ca dimensiune temporală ce este, cea de a patra a spaţiului tridimensional din matricea newtoniană: *Ci trăieşte,/Chinuieşte/Şi de toate pătimeşte/Ş-ai s-auzi cum iarba creşte.* (În zădar în colbul şcolii…). În deschiderea ei autotrofică spre solar, spre infinitul cosmic, planta este condamnată *solitudinii*, fiind lipsită de ceea ce s-a numit *homeostază socială*: „Mediul vegetaţiei, în special al celei sălbatice, stimulează dispoziţia solitudinii“[472]. Planta iubeşte *soarele* care e *departe*. Solitudinea romantică e a unei iubiri în absenţă, dominată de nostalgia depărtărilor. Romantismul e „autotrof“,

se hrăneşte doar cu idealurile sale, cum spune o butadă. Referinţele stilistice vegetale din romantism, prin întoarcerea la natura florală, sunt izbitoare. Eminescu e plin de asemenea referinţe. Iubita este asemuită cu *floarea albă de cireş* în *Atât de fragedă.* E doar un exemplu. Altminteri, observă Edgar Papu, nimeni în literatura universală n-a egalat vegetalismul eminescian[473]. Şi titanismul romantic, al solitudinii mândre, e „un caz tipic de *autotrofie*"[474]. Romanticul tinde spre contopirea dintre *subiect* şi *obiect*, Kant intuind bine că geniul reconciliază pe om cu natura. Or, contopirea omului cu natura nu e posibilă decât „printr-o prealabilă asimilare cu fiinţa vegetală, aderentă intens la toate elementele şi la toate celelalte regnuri – calitate datorată tocmai alcătuirii ei *deschise*", prin care omul ajunge la integrare în Tot, „la o adevărată *trăire cosmică*"[475].

Marcel Brion a descris fenomenul contopirii vegetale cu natura la marele pictor englez romantic Constable: „El însuşi devine natură, copac, pajişte, se metamorfozează fără eforturi în lucrurile pe care le iubeşte, şi se izolează tot mai mult de societatea oamenilor, pe măsură ce se cufundă mai adânc în acea comuniune cu lucrurile şi cu natura"[476].

Dar ceea ce surprinde Marcel Brion la Constable, Grigore Vieru ne-o spune direct despre sine: „Sunt iarbă, mai simplu nu pot fi". Într-o poemă fără titlu, întrebat de iubită dacă e trist, dacă se pregăteşte de iarnă, răspunde:

Mă pregătesc de flori şi iarbă[477].

Poetul e convins că dacă Dumnezeu ne iubeşte, nu ne poate iubi decât în ipostază de iarbă:

Doamne, eu ştiu că
Îţi vine cu mult mai uşor
Să ne iubeşti ca iarbă.

Murind, înmulţim iarba,
Şi-o împrospătăm.
. . . . . .
Urcă din ţară spre Tine
Sufletul ierbii. Atâta,
Atâta iarbă, Doamne,
Pe mormintele noastre!
Numai Tu,
Numai Tu şi domnul
Eminescu
O auziţi crescând.
Nu! Nu voi muri
Până când n-o voi
Auzi şi eu, până când
Nu voi găsi adevărul!
(Atâta iarbă, Doamne!)

Este limpede că Vieru se simte pe deplin solidar cu fiinţa vegetală eminesciană, chiar la nivel de metapoetică – aşadar, dintr-o perpectivă modernă. Poate că aceasta-i principala diferenţă de romantismul istoricizat.

Edgar Papu vorbea de transfigurarea animalelor în substanţă vegetală, în imaginarul romantic. O asemenea propensiune extraordinară o regăsim şi la Grigore Vieru. Femeia poate atinge starea de iubire devenind *iarbă*, pentru că ea însăşi este o *floare*. În verdele ochilor iubitei nu-i decât starea de iarbă:

Mi-e dor de iarba crudă
A ochilor tăi verzi;
(Vreau să te văd)

Dacă enigma fiinţei vegetale este cloroplastul, adică grăunciorul *verde*, atunci vom descoperi adevăratele înţelesuri ale cromaticii *verdelui care ne vede* în imaginarul vierean. Dar să mai remarc faptul că, în aceeaşi poemă

citată mai sus, în dialogul cu poetul, femeia se vrea ridicată la tensiunea iubirii, se vrea cosită ca iarba:

Coseşte, hai – ca iarba,
Cu roua şi cu stea,
Mai deasă şi mai verde
Să crească-n urma ta.

Sângele dragostei este clorofilic:

Unde e sângele verde
al frunzelor tinere?!
(O ceaţă caldă)

Iarba devine un element primordial, ca apa divină, la fel de purificatoare:

Există o iarbă ce-ajunge la cuib,
Există o limpede iarbă
Cu ea copii şi pasărea-mamă
Se spală pe ochi dimineaţa.
(Poem)

Sângele verde vegetal vine de departe, vine şi el din *paideuma* copilăriei. Solidarizarea ierbii cu copilăria şi cu *pasărea-mamă* trebuie să ne dea de gândit, căci arată că ne găsim chiar la izvoarele poeziei. Pasărea, simbol, orfic, e de neconceput ruptă de fiinţa vegetală. Poetul aşteaptă de la iubită să-i aducă privighetoarea făgăduită, dar cu tot cu *ramura* pe care cântă:

Dar adu-mi-o împreună
cu ramura
pe care cântă.
(Când te întorci)

Gloria şi fericirea poetului stau în aceea de a nu cânta păsări înzorzonate cu o falsă frumuseţe (mai marii zilei?), ci tăcuta frăgezime a florilor de măr:

Sunt fericit
Că n-am cântat păunii –
Cântat-am mărul înflorit.
(Despre fericire)

Precum Mihai Beniuc, cam prin aceleaşi vremuri, şi Vieru se închipuie un măr:

Sunt pomul cel cu mere roşii.
(Sunt)

Dar în vreme ce Beniuc recurgea, pur şi simplu, la un simbol cu intenţii proletcultiste, la Grigore Veru se instituie un pariu cu ecouri ontologice. La el, e un efort, prin pătimire, de a *auzi,* finalmente, *cum iarba creşte*: „Să citeşti toate firele ierbii, toate frunzele şi toate florile înainte de-a îndrăzni să scrii o carte“[478]. Fiinţa vegetală viereană nu este declarativă, ci, spuneam, în ea pulsează sufletul copilului. Metafora, ca stare poetică, nu-i posibilă altfel:

Întors în anii copii, călăresc
Calul mărului către cocori
Până când trupul său
Se umple de-o albă şi sfântă
Sudoare: de flori.
Mă uit
Cum fire de-argint, lichide,
Leagă cerul de pământ.
(Metafora)

Verdele vegetal, altfel spus, se împlineşte în *albul* florilor, sfinţit de agheasma argintie a cerului – ploaia. Ce vede, în definitiv, ochiul poetului într-o floare? Ceea ce e organic legat de paradisul copilăriei – *ochii mamei.* O şi spune într-o compoziţie muzicală a sa, intitulată *Aici mi-oi clădi căscioara*:

Câte flori se văd pe vale,
Toate mie-mi ies în cale,
Toate-mi sunt ca nemurele
Şi au ochii maicii mele.

La drept vorbind, poetul nu este în gândirea lui Grigore Vieru decât un *semănător*, un îngrijitor de plante. Pământul fiind *reazemul* lui, acest reazem nu poate fi decât *atingere de cer*:

Există o amintire
Curată ca lacrima mamei:
Semănatul.
(Pământul din cer)

Semănatul e cel mai drag şi mai sfânt ritual după semnul crucii:

Semănând, părea că
Aruncăm seminţele
În palma Lui Dumnezeu.
Venea apoi seceratul
La fel de luminos
Când părea că
Ajungem cu el în cer.
Să ai pământ şi în cer –
Aceasta ar fi
Fericirea cea mare!

Nimic din festivismul vesel al sămănătorilor lui Vasile Alecsandri, fascinaţi de „juna Rodică“ voioasă. În schimb, există ceva din liniştea sacră a ţăranului arghezian din poema *Belşug*, acel ţăran care duce brazda spre cer, ca şi cum ar vrea să fie pământ şi în cer, aidoma sămănătorului vierean. De altfel, lumea vegetală este una a *liniştii* şi Grigore Vieru o jinduieşte. Şirul metaforic *linişte-floare-trandafir-pâine-iarbă-planetă a împăcării popoarelor* intră

în acest vizionarism vegetal, în poezia intitulată chiar *Liniştе* şi dedicată lui Vasile Vasilache:

Liniştea.
Cu gura fagure auriu
Cu ochii mari
Ca floarea soarelui.
Liniştea – ca un sărut.
Ca un trandafir
Supărat pe mireasma lui.

Ca o rumenă pâine-n cuptor.
Ca sufletul pietrei.
Ca numele mamei în câmp.

Ca o iarbă
Minată cu
Ouă de privighetoare.

Ca o planetă-n zori
În care toate ţările
S-au împăcat între ele.

Liniştea.

Liniştea, ca fericire supremă, înconjoară fiinţa vegetală precum braţele mamei în izomorfia lor htonică:

Fericit de tine, cartofule, –
de întregul pământ
eşti îmbrăţişat!
(Întregul cer)

Reamintesc, însă, chintesenţa vegetalismului vierean este culoarea *verde*, culoare care trezea nostalgii până şi lui Bacovia, acel *verde crud* primăvăratic ca o sfâşiere după puritatea pierdută. Dar *verdele* nu este o culoare bacoviană.

Bacoviene sunt *violetul, cenuşiul, galbenul, negrul*, toate semne ale ale gradului zero al crizei omului european. S-a vorbit despre *violetul de Bacovia* ca despre *albastrul de Voroneţ*. Cred că avem temeiuri să proclamăm existenţa *verdelui de Vieru*. Chiar şi-a intitulat un volum *Un verde ne vede*. Cât de puternic, devastator, poate fi sângele vegetal vierean am arătat-o când am vorbit despre excepţionala *Pădure, verde pădure*. Se înţelege că întinarea sau prăbuşirea lumii vegetale înseamnă o catastrofă cosmică:

Sunt otrăvite mere coapte,
La fel şi sfântul mamei lapte.
E vlăguită şi câmpia
Şi n-are capăt lăcomia.
(Mai rabdă-i, Doamne)

Sau:

Pădurile vechi
Ale scrisului nostru
Le-au umplut momiţele.
Cel mai puternic arbore
Din senin se frânge.
Mor în baladele tristei Moldove
Mioriţele
Şi nu mai are cine le plânge.

În bărăgane munteneşti, pe câmpii
Chipul Lui Dumnezeu
În brăzdarul plugului
Tulbure se răsfrânge.
Nu se mai nasc,
Nu se mai nasc în Ţară copii
Şi nu are cine îi plânge.
(Pe munte, pe vale)

Ce poate fi mai tragic în lumea lui Vieru decât să nu se mai nască prunci? Imaginea unei pălării de floarea-soarelui legată cu o cârpă spre a nu fi ciugulită de păsări i se pare o oroare:

Doamne, cum sluţit-am floarea,
O am cunoscut abia.
Ieri, crăiasă fără seamăn,
Azi te poate speria.
(Floarea-soarelui)

Acestei flori i s-a răpit zeul, Soarele însuşi. Grigore Vieru are conştiinţa heliotropismului vegetal ca heliotropism erotic, prezenţă consacrată de literatura erotică a lui Hölderlin, dar şi de alţi romantici. Poetul se contopea floral cu Diotima şi „în consecinţă acelaşi reflex heliotropic îndreptat către lumina şi căldura solară“[479]. La poetul român, vom vedea, intrăm într-o zonă liturgică, vegetalul fiind consubstanţial trupului Mântuitorului ca pâine de împărtăşanie:

Cine are-o pădure,
Acela
Din pâinea lui muşcă,
Din apa lui bea, cucule.
(Aşa cum singur eşti)

Adevărul e că „romantismul“ lui Vieru este solar ca al lui Hölderlin, nostalgia soarelui fiind una din condiţiile fiinţei vegetale. Ceea ce este, totuşi, diferit de romantismul eminescian care nu e heliotrop, cât supus unui astrotropism nocturn. Grigore Vieru este un poet al *dimineţii*, al răsăritului de soare:

Iată,
În rugăciunea ta pentru ea
Se-aude sunând

Ora caldă a dimineţii,
Freamătul cunoscut
Al palmelor mamei.
Săruţi cruciuliţa de-argint
De la pieptul femeii iubite –
E ca şi cum ai vedea
Răsăritul de soare.
Ce mult seamănă, zici,
Mâinile mamei
Cruciuliţei tale de-argint.
Porneşti spre ea în vis,
Şi flori răsar
Pe urmele paşilor tăi, flori
Care vor povesti copiilor noştri
Istoria Luminii şi-a Învierii.
Va fi un Soare al tuturor –
Şi-al celor treziţi
Şi-al celor ce plâng «în somn».
(Descrierea luminii)

Trupul femeii iubite este vegetal şi solar:

Ah, din cămaşa ta
Foşnind ca frunzele
Trupul tău gol ieşea
Ca din nouri soarele.
(Ieşi, soare, ieşi)

Şi:

Toate-s numai dor
Şi numai floare,
Toate se cobor din soare.
(Toate-s numai dor)

Solaritatea lui Vieru se deosebeşte, totuşi, de a lui Hölderlin prin rădăcinile ei materne şi infantile, ca în *Cântarea copilăriei:*

Astea mai frumoase sunt:
Mama şi păpuşa mea,
Dumnezeul cel cărunt,
Soarele şi liniştea.

Şi totuşi, în pofida vegetalismului său de rezonanţă ontologică, Grigore Vieru nu este un romantic în înţelesul propriu al cuvântului, nici măcar un neoromantic, deşi nici un „clasic“, cum s-a putut crea impresia, la un moment dat. Cu atât mai mult, cu cât „fauna“ viereană este de esenţă… vegetală. Acest Bacovia în oglindă nu devine romantic fiindcă Bacovia a părăsit radical romantismul. Poate că, fiind un bacovian de contrast, Vieru a abandonat (asta e o certitudine) şi alchimia negativă, atât de paradoxală. Reamintesc, alchimiştii voiau să transmută *plumbul* în *aur*. Bacovia a procedat *à rebours*: a degradat aurul în plumb. Grigore Vieru transformă vegetalul în aur. Florile lui nu mai sunt de plumb, ci sunt flori de aur, flori de lumină. Iar dacă poetul este un măr care înfloreşte şi dă roade, merele lui trebuie să fie neapărat de aur, ca în basmul popular:

Ceea ce, neauzit,
Din ramuri cade
Sunt frunzele noastre.
Dar mărul?
Mărul de aur?
(Iubito)

Mărul este un simbol greu de sensuri. Ca *măr al discordiei*, Vieru îl utilizează indirect. Poetul preferă simbolismul pozitiv al mărului, fiindcă vegetalul are un asemenea statut în imaginarul său. Mărul e *cunoaştere*, e creaţie, poetul identificându-se el însuşi cu un măr. Mărul de aur este un simbol alchimic. Într-adevăr, Vieru redă

alchimiei (poetice) demnitatea ei arhaică. Din acest punct de vedere, el descinde mai degrabă din simbolismul unui Rimbaud sau Verlaine decât din acela al lui Bacovia. Dar poate că Vieru se-ntoarce cu mult mai aproape de izvoarele alchimiei decât predecesorii, fiindcă aceştia, nemaicrezând în alchimia clasică, au transferat-o exclusiv în *alchimie du verbe* (Rimbaud). Vieru visează şi el mărul de aur al limbii materne, totuşi nu alchimia cuvintelor îl obsedează, în primul rând.

În alchimia tradiţională, mărul de aur substituie sulful, care e *rădăcina de foc* ce arde şi fecundează mercurul, simbol al apei. În locul picăturii de mercur, la Vieru apare boaba de *rouă,* iar de cele mai multe ori – lacrima. Sulful alchimic este un principiu masculin, simbol al Voinţei cereşti, Soarele însuşi, producător al elixirului nemuririi, piatra filosofală[480].

Mărul de aur vierean e în directă legătură cu heliotropismul său structural, dar, în plus, este încărcat de lumina copilăriei şi a maternităţii universale, mărul de aur fiind *paideuma creatoare a copilului,* „sulful din interior“, ecou al soarelui cosmic. Aşa se explică de ce în poema *Calul de război* poetul aşază în prim-plan mama, iar nu soarele:

Mai bine, îmi zic,
Să moară soarele
Decât să moară mama!

IV.
ELEMENTELE

1. AMESTECUL

Grigore Vieru pare uşor de catalogat, de înseriat şi critica n-a rezistat prea des în faţa aperentei simplităţi a poeticii sale. Totuşi, Vieru parcurge trepte ale imaginarului poetic din diverse zone arhetipale, în măsură să deruteze. Ca şi în cazul Bacovia, suntem înclinaţi a-l categorisi în aşa-numitele *structuri de repliere,* care presupun un dinamism spaţial marcând tendinţa de apărare a fiinţei în faţa agresiunii timpului (Jean Burgos[481]), iar în limbajul lui Mircea Eliade – în faţa „terorii istoriei". Cronotopul vierean este al retragerii în *cochilia de melc*, în casa părintească, în fiinţa florală sau arborică, în braţele ocrotitoare ale mamei, recte – în *copilărie*. Am şi intitulat un capitol *À rebours*, într-o accepţie total diferită de a lui Huysmans, din celebrul său roman cu acest titlul.

Tot un fel surprinzător de *repliere-coborâre* găsim în evoluţia viereană de la forma *clasică* la cea *romantică*, pentru ca să ajungă, finalmente, în cea *barocă*, fără a pierde nimic din *simplitatea clasică*, ba chiar întărind-o prin impresia atingerii unui *clasicism gnomic*, învăţat de poet de la exprimarea paremiologică a mamei, cea care nu avea vreme să-i spună poveşti. Corelam forma clasică închisă cu heterotropia *regnului animal*, care-i domină imaginarul până la 1968, perioadă în care scrie, senin şi armonios, poezie pentru copii. În a doua perioadă, predominantă devine *fiinţa vegetală*, funciarmente romantică, pentru ca formele deschise romantice să nu rămână străine de formele deschise baroce prin coborârea în cel

de al treilea regn, cel *mineral*, culminând în imagistica *lacrimei* şi a *rouăi*. Aşadar, schema imaginarului său poetic evoluează regresiv pe scara *animal-vegetal-mineral*. Partea interesantă e că această *repliere* e restructurată *contrapunctic* de o surprinzătoare formă de „*cucerire*“, care, în tipologia lui Jean Burgos, e antinomia structurii de repliere. Ofensiva multiplicatorie ţine, în definitiv, de esenţa fiinţei vegetale, ceea ce a putut duce la *estetica preaplinului*, capabilă să umple spaţiul ocupat de *aer* şi să domine timpul. Nu e nici o surpriză că, în cele din urmă, Vieru se lasă invadat de *structurile de revoltă* din poezia militantă de după 1987. O asemenea alternanţă structurală, contrapunctică, arată în Grigore Vieru o puternică vocaţie *muzicală*, de altfel, binecunoscută. De remarcat că Bacovia n-a ieşit din *monotonia genială* a structurilor de repliere, momentele lui de revoltă fiind cu totul pasagere. Nelipsit nici el de vocaţie muzicală, s-a lăsat, însă, „destructurat“ noncontrapunctic spre o formă de *atonalism* care nu l-a ispitit niciodată pe Grigore Vieru, acesta din urmă riscând să pară un tradiţionalist.

Nu mai puţin complicată e *imaginaţia materială* a poetului basarabean. Dacă luăm ca punct de pornire arta sa poetică *Făptura mamei*, ne-am găsi în faţa unui *reveur* prin raportare la *pământ* şi *aer*, Maica primordială, ca *reazem-pământ*, plutind, *uşoară*, între *ceruri* şi *pământ*. Or, *plutirea* atestă o intensă reverie a *aerului*. Proverbul cel mai drag inimii lui Grigore Vieru e tocmai despre *pământul-reazem*: „Cine doarme pe pământ n-are frică să cază când se întoarce“.

Pământul e substitutul *matern* de primă instanţă. Poetul admiră pe truditorii pământului şi el însuşi se consideră un *semănător* sau un *măr* având trainice rădăcini htonice. Între poeţii basarabeni, o intensitate *htonică* mai

sporită găsim doar la Ion Vatamanu şi Anatol Codru. Desigur, Grigore Vieru nu atinge forţa telurică a lui Arghezi sau a lui Ovidiu Cotruş. Dar pământul vierean e deopotrivă unul al *plutirii* şi al *înălţării*, căci ni se vorbeşte de o mutare a pământului în *cer.* Maica însăşi se mută în *steaua* ei. După argumentele lui Edgar Papu, pământul şi aerul sunt, esenţialmente, reverii *clasice*, cele două elemente punând în lucrare ideea de *formă*[482]. Într-adevăr, *formele* sunt imposibile fără starea de *soliditate* specifică pământului, care forme, la rându-le, nu pot fi puse în valoare decât *învăluite de aer.* Ar fi alte probe „solide" despre clasicismul vierean. Aşa ar fi dacă nu ne-am afla în faţa unor recurenţe mai importante: e vorba de diversele izomorfii ale *apei – ploaie, mare, râu, rouă, lacrimă, izvor,* încât se poate spune că *apa* este elementul reveriei vierene, şi ea făcând, însă, intermedierea dintre pământ şi cer. Dacă e să apelăm din nou la înţelepciunea populară, poetul apreciază: „Nu cunosc o mai cosmică ghcitoare"[483], aceasta fiind cea despre ploaie: „Multe fire de argint/leagă cerul de pământ". În schimb, spre *cer* ne propulsează *rădăcina de foc,* care este *fulgerul.* Nu ştii care elemente stau în prim-plan, în caz că nu te hotărăşti pentru *apă* şi *foc.* Or, apa şi focul sunt *baroce*, prin excelenţă, elemente desconsiderând *formele*, deci oglindind o supremaţie a *materiei* asupra *formei*. Apa este un element *sirenic* – al amăgirii, al fascinaţiei, dar şi al pierzaniei, ca şi focul[484].

Dacă am admite ingerinţe ale fiinţei baroce în imaginarul vierean, ar trebui să constatăm asemănarea lor cu ale sensibilităţii celuilalt pol extrem al latinităţii orientale – cel apusean, Vieru reprezentând latinitatea extremrăsăriteană. Barocul portughez stă sub fascinaţia *apei* chiar în ipostazele vierene, el alimentând deopotrivă o

estetică a *multului*, pe care, la poetul basarabean, am pus-o pe seama *fiinţei vegetale*, care nu e barocă, ci romantică. Eugenio d'Ors (*Despre baroc*) a analizat *estetica multului* şi a *moralei* în pictura barochistului portughez Nuño Gonçalves, iar Edgar Papu o extinde la hidraulica strălucitoare a *Lusiadei* lui Camões, poetul naţional al Portugaliei. Se constată că *focul* e predominant în barocul spaniol.

Dacă ar fi să judecăm lucrurile prin cele expuse până aici, am ajunge la concluzia unui Vieru, dacă nu „eclectic" ca imaginaţie materială, cel puţin surprinzător de eterogen. Numai la Eminescu am întâlnit o uriaşă putere de punere în ecuaţie a tuturor elementelor aristotelice, „stihii a lumii patru", cum le zice poetul însuşi, încât el pare să facă excepţie de la „regula" pusă în relief de G. Bachelard, care argumenta că un poet este marcat, în genere, de un singur element, celelalte subordonându-i-se sau având o pondere neglijabilă. Spre concluzia contrară ne îndrumă chiar Grigore Vieru, cu particularitatea deja scoasă în evidenţă de către exegeţii săi – poetul optând pentru o *poetică a amestecului*. Or, e vorba nu doar de „amestecul de sentimente", ci şi de pandantul lor, reveria materială. De unde vine această tentaţie? Cu siguranţă, ea este opera *paideumei* copilăriei, numai copilul preţuind deopotrivă toate elementele din jurul său. De altfel, poetul o zice: „Există un suflet al focului, un suflet al ierbii, un suflet al apei care, în misteriosul lor freamăt, povestesc copilăria omului"[485]. Lipseşte de aici numai un singur element – *aerul*, dar el este mediul care face posibilă manifestarea tuturor celorlalte, iar după Luc Benoist, „Aerul este elementul propriu lumii intermediare, mediator între cer şi pământ, între foc şi apă. El este mediul în care se manifestă suflul divin…"[486].

Simbolul acestui *amestec* atât de vierean, de misterioasă liturgie cosmică, amintind de nunta mioritică, este *pâinea*. Nu mă voi opri aici la sensurile ei euharistice, interesându-ne acum doar alchimia elementelor primordiale. După laptele matern, pâinea este al doilea *aliment primodial*, deci *complet.* La Vieru – şi nu numai – el este profund legat de copilărie. Există, ca şi la Nichifor Crainic, un ritual complex şi simplu, totodată, al plămădirii, frământării şi coacerii pâinii. Protagonistul acestui ritual este mama, dar copilul se implică, de asemenea, cu trup şi suflet. G. Bachelard observă că un copil alungat din bucătărie de la plămădirea, frământatrea şi coacerea pâinii este un copil frustrat şi mutilat pentru mai târziu. Un exemplu ar fi Bacovia. Dar Grigore Vieru a trăit *bucuria pâinii*, evenimentul lăsând urme de neşters în imaginarul său poetic. Iar cea mai mare bucurie a copilului este să frământe bucata lui de aluat alături de mamă, luându-se la întrecere cu ea. „Reveria care se naşte din frământarea aluatului – spune Bachelard – se pune în mod necesar de acord şi cu voinţa de putere specială, cu bucuria bărbătească de a *pătrunde* în substanţă, de a *palpa interiorul* substanţelor, de a cunoaşte interiorul texturii lor, de a învinge pământul, de a regăsi o forţă elementară, de a lua parte la lupta elementelor, de a participa la o forţă dizolvantă ce merge până la capăt. Apoi acţiunea de legare începe, iar frământarea, cu progresiunea ei lentă, dar regulată, dă o bucurie specială, mai puţin satanică decât bucuria de a dizolva, mâna capătă conştiinţa nemijlocită a succesului progresiv al unirii dintre pământ şi apă“[487]. Adevăraţii „truditori“ sunt cei care frământă, adaugă Bachelard[488]. Grigore Vieru spune că din „truda copilăriei“ a învăţat să scrie, să „frământe“ toată viaţa cuvintele limbii române şi să le *lege* împreună. O zice şi cu amintirea

aluatului din covată, nu numai cu a *trudei* alergatului după vite şi mioare: „Acum, ca să fiu sincer cu mine însumi, cu Dumneata, dragă cititorule, mărturisesc că nu sunt unul din străluciţii mânuitori ai verbului matern, dar îmi place să declar că mă prenumăr printre cei care *se frământă*, se zbat în căutarea cuvântului potrivit, printre cei care tind *să lege* (s.n.) sănătos verbele în frază…“[489].

Descrierea aminteşte frapant de „alchimia“ pâinii (*solve et coagula*), brutarii fiind consideraţi modele de vechi alchimişti[490]. Verbele *a frământa* şi *a lega* sunt esenţiale deopotrivă în tehnologia pâinii, ca şi în alchimia poeziei, despre care dau seamă Eminescu (*Criticilor mei*) sau T. Arghezi, în *Testament.* Adevăratul poet, crede Vieru, tinde spre simplitatea pâinii şi a ierbii, pâinea având întâietate în faţa cântăreţului:

Pâinea întâi să vorbească!
Şi-acolo unde
Tace sfinţenia ei,
Mut să rămână
Glasul aedului.

(Pâinea)

Complexitatea simplă a pâinii adună în ea (*amestecă,* zice poetul) toate cele patru elemente. Aluatul e deja împreunare a trei elemente: „aluatul care creşte este o materie din trei elemente: pământul, apa şi aerul. Ea îl aşteaptă pe cel de al patrulea: focul. Cel care cunoaşte toate aceste vise înţelege – în felul său – că pâinea este un aliment complet!“[491].

Paideuma copilului jubilează de fericire la frământatul aluatului, adaugă Bachelard. Căci peste cele patru elemente conţinute de pâine se înalţă, alchimic, *chintesenţa*, al cincilea element, *Cerul.* Fiinţa pâinii e completă, are

şi rotunjimea cerului. Când mama trudeşte în mijlocul plantelor satanice – tutunul, ceea ce o salvează este pâinea învelită cu grijă în ştergar:

Doar tu înaintezi.
Nu mai vine, mamă, nimeni din urmă,
afară de pâinea ta
învelită-n ştergar
şi cerul, din spate,
eliberat de frunzele mari.
Doamne, cât cer
deasupra unei singure
pâini!

(Dar tu)

Acest *cer de deasupra pâinii* este una din cele mai frumoase şi mai complexe metafore revelatorii vierene. Acum, pâinea sugerează admirabil cum poate fi *trupul divin* al Mântuitorului.

Se pune întrebarea de unde vine impulsul spre „amestec“ alchimic în fiinţa viereană? Pentru a răspunde, va fi necesară o nouă descindere în subterana personalităţii lui Grigore Vieru.

2. ÎNTRE NARCIS ŞI ORFEU

„Simultaneitatea“ percepţiei celor patru stihii, prin care e posibilă structura pentamerică a fiinţei ca *Dasein*, căci din *unirea* lor se iveşte *chintesenţa*, ne-ar putea duce cu gândul că Grigore Vieru are ceva din complexitatea senzorială a lui Eminescu (creatoare de inexplicabilă *armonie*[492], care e taina tainelor eminescianismului). Despre poetul naţional, Tudor Vianu a spus cel dintâi că nu

există în literatura europeană a ultimelor secole un poet deopotrivă de *vizual* şi de *auditiv*[493]. Aşa se explică simultaneizarea elementelor şi *împăcarea tuturor antitezelor vieţii* în imaginarul său poetic. Să ateste gustul pentru *amestec* al lui Grigore Vieru o structură antropologică similară? Nu încape îndoială![494] Însă există între cei doi o deosebire esenţială: în vreme ce Eminescu este un *geniu*, Grigore Vieru stă doar în preajma geniului, el este un talent trudnic pe care îl salvează *harul*.

Cert e că poetul basarabean n-are anvergura senzorială eminesciană, cu atât mai mult cu cât Eminescu nu-şi găseşte egali nu numai în literatura română, dar şi în cea europeană a ultimelor secole, singurii demni de a-i sta alături fiind Dante şi Shakespeare. Dar păstrând necesarele proporţii să recunoaştem că percepţia viereană tinde către *armonia* pe cale de a fi pierdută de omenire, armonie venind direct din eminescianism.

Să identificăm, mai întâi, existenţa unui narcisism vierean, în sensul că Narcis este fiinţa percepţiei *vizuale* prin excelenţă, prizonieră, însă a spaţiului tridimensional, căci a fost blestemat de zei să nu mai *audă* strigătele iubitei sale Echo, fiinţa temporal-auditivă, semn al dimensiunii *temporale*, care, desigur, e a patra dimensiune a spaţiului. Am arătat-o de multe ori că mitul lui Narcis şi al lui Echo ascunde una dramele fundamentale ale omului, despicarea fiinţei în antiteze neîmpăcate, care ţin de simetria ontologică a spaţio-timpului, rupte brutal de zei spre a-l pedepsi pe tânărul prizonier al propriei frumuseţi fizice. Există un Narcis vierean care-şi descoperă propria oglindă, dar una neobişnuită, în care poetul nu-şi mai caută chipul fascinant, ci *ecourile* durerii. Asta ne-ar îndemna să ne gândim din nou la „barochismul“ fiinţei vierene, deoarece Luis de Góngora a creat pentru

prima oară un Narcis care nu mai caută în oglinzi propriul chip, ci… ecouri! Pentru aceasta, oglinda ideală este *lacrima*. Or, aceasta este intuiţia excepţională a lui Grigore Vieru. Lacrima este *oglinda sferică*, boaba de rouă eminesciană care adună în sine tot universul, iar nu doar figura drăgălaşă a lui Narcis din mit.

În interviul dat lui Alexandru Bantoş, în 1995, poetul o spune direct: „am văzut… prin lacrima mea, iar nu prin ocheanul pe care ar fi vrut unii să mi-l pună în mână“[495]. „Ocheanul“ e, desigur, oglinda deformantă, uniformizatoare, pusă de ideologia ocupanţilor pe ochii destinaţi mancurtizării, sub prototipul *homo sovieticus*. Oglinda cea adevărată este *lacrima*, oglindă a neprefăcutei smerenii creştine, limpede şi neîntinată, precum este şi copilăria. Oglinda viereană nu are amploarea labirintică a celei eminesciene, dar o urmează în năzuinţa de a primi în ea întreaga fiinţă. Capul unui om de talent este închipuit de Eminescu a fi o *cameră cu pereţi de oglinzi,* de fapt, un labirint de oglinzi multiplicate proteic spre micro- şi macrocosmos. Astfel încât în *boaba de rouă* se ascunde tot universul. Lacrima viereană este a mamei, a copilului, a poetului însuşi şi ea vine din intensitatea suferinţei interioare, tinzând şi ea a fi încăpătoare. Astfel de oglinzi sunt ochii mamei:

Ochii tăi
În care s-au întâmplat
toate
Câte se pot întâmpla pe lume.

Echo cea rănită se multiplică într-o mie de privighetori rănite:

Chipul tău, mamă,
Ca o mie de privighetori rănite.

Oglinda-lacrimă are o dublă deschidere, ca o casă cu două ferestre:

Una ce dă spre viaţă,
Alta cu faţa spre moarte,
La fel de limpezi amândouă[496].

Dacă în oglinda barocă e loc pentru arabescuri şi focuri de artificii, iar în cea postmodernistă pentru joacă de cuvinte, în lacrima viereană nu există *joc*: „ – Pe mine nici moartea nu mă poate obliga să fiu şiret“[497]. Sau şi mai precis:

Actor nu sunt.
Nu pot să joc
Rolul sângelui fals, al
Apei colorate în roşu.
Şi ştii că mâine
Va curge
Sânge adevărat pe jos.
Sânge cald.
Iar sângele acela
voi fi chiar eu sau tu, şiroind
pe sub uşă în casele celor
Dormindu-şi somnul de moarte.
(Poate numai atunci)

Iată de ce reflexele din oglinda lacrimei nu pot avea nimic *teatral*. Or, lacrima barocă reflectantă este a *teatrului*, prin excelenţă, ca şi lacrima postmoderniştilor. În lacrima viereană e loc doar pentru cerul de deasupra pâinii. Aceasta e proba creatorului, după Vieru:

Poţi să pictezi o lacrimă
Pe care să se oglindească
O pâine?![498]

Reflexul narcisiac al *ego*-ului pare să-i fie străin lui Grigore Vieru. Învaţă să se lepede de sine de la Echo

ipostaziată în mamă. Mama este acea fiinţă care n-a avut vreme niciodată să-şi contemple chipul, refuzând oglinzile. Poetul nu este nici el un Narcis obişnuit. A te reflecta în lacrimă este ca şi cum te-ai privi în palma însângerată de cuie a Mântuitorului:

Nu m-am uitat în nici o oglindă
Decât în cea
A palmei Tale sângerânde
Pe lemnul sfintei suferinţi;
Poate că numai
Ochii mamei
Şi ochii prunciei îi caut aşa
Cum pe Tine te caut.
Unde eşti, Doamne,
Că nu mai revii
În mijlocul fraţilor mei?!
Şi unde-o fi pâinea prunciei
Pe-a cărei mireasmă
Te-ai putut şcoli Tu?!
(Oglinda)

În orice caz, Narcisul vierean nu mai trăieşte nimic din euforia dragostei de sine, la descoperirea chipului frumos din oglinda apei. Narcisul mitic suferă numai în clipa tuburării apei, a oglinzii, când vrea să-şi cuprindă trupul de dincolo. Narcisul vierean suferă chiar în limpezimea pură a lacrimii şi în ea vrea să moară:

Frate,
eu pot muri oricând,
dar nu şi oriunde.
Eu nu pot muri decât cu chipul răsfrânt
«în acest geniu al ierbii
care e roua».
(Biblioteca de rouă)

Ego-ul nu trebuie iubit sub nici o formă, fie el al nostru sau al altora: „Bineînţeles că nu trebuie să ne iubim propriul nostru *eu*. Dar de ce trebuie să-l iubim pe-al altora?!“[499]. „Alţii“ sunt aceiaşi *păuni* ai puterii, cei cu mândria penajului, el însuşi purtător de oglinzi. Gaston Bachelard observă că penajul păunilor constituie o afişare şi o multiplicare a oglinzilor, de augmentare a eului: „Să amintim în treacăt că *ochiul* de pe pană este numit oglindă“[500]. Aşa că intuiţia poetului nostru a mers la sigur în a-şi declara fericirea că *n-a cântat păunii*. „Păunii“ sunt cei cu *eul* mare, nesăţios, invidioşii aducători de discordie, iudele care l-au vândut pe Mântuitor, trimiţându-l pe Golgota, într-o ţară atinsă de nebunia autodistrgerii:

În palma cea caldă
Şi sângerândă
A Domnului nostru Iisus
Ne privim. Oare
Ce vină s-avem?!
Ho, ţaro! Ho,
Nebunatico!
(Oglinda)

Grigore Vieru ştie că oglinda înseamnă *amăgire, iluzie,* că n-are nici consistenţa clipei: „Oglinda te ţine minte cât timp te uiţi în ea“[501]. Mai mult, abuzul de privire împietreşte ochiul, uscându-l de lacrimă: „Ochiul care îndelung stă la pândă, încremeneşte şi se preschimbă în piatră“[502]. Ochii au drept la *privire* numai în dragoste, care este opusul narcisismului. În dragoste, ochii se văd şi pe întuneric, zice Vieru: „Sunt cu adevărat îndrăgostiţi ochii care se privesc şi se văd în cel mai des întuneric“[503]. În rest e zădărnicie a iluziei, de care poetul se leapădă: „Suport mai uşor asprimea şi duritatea realităţilor decât moliciunea visului şi a iluziei. Vreu o schimbare directă

şi bărbătească fără vise, fără iluzii“[504]. Iată o profesiune de credinţă antiromantică, ştiindu-se că Narcisul romanticilor este prizonierul iluziei şi al visului. S-ar putea ca respingerea iluziei să contrazică viziunea romantică atribuită poetului de către cei care vor să-l vadă depăşit de noile curente şi din alt punct de vedere. E vorba de frustrarea de somn pe care o trăieşte poetul de peste trei decenii: „Mi-am pierdut somnul tot căutând cuvântul potrivit. De peste 30 de ani nu pot dormi decât 3 ore pe noapte“[505]. El contrazice şi imaginea poetului *inspirat*, consacrată tot de romantismul clasic, arătându-l mai aproape de poetul *fabricator* al modernilor şi postmodernilor, performanţa *trudei* sale constând în aceea că nu lasă nici o clipă impresia artificiului, după cum nu o lasă nici Bacovia.

Revenind la Narcis, poate că singura postură pe care şi-ar îngădu-i-o poetul e aceea de *Narcis cosmic*, dar el îşi cunoaşte măsura şi ştie că ochiului omenesc nu-i este permis a vedea cu ochiul lui Dumnezeu: „Două lucruri sunt imposibile: a vedea cu ochii pe Dumnezeu şi a povesti dragostea“[506]. Fiindcă: „Cel care vede cu adevărat pe Dumnezeu este ochiul jăraticului, iar nu fumul orbecăind prin cer“[507]. Iar până la urmă ochiul fizic al poetului este ameninţat de uscăciune, fiindcă şi lacrimile seacă. Altminteri, a ajuns să sufere de o boală avansată a ochilor, de cataractă, fiind ameninţat cu orbirea. Altfel spus, *privirea* lui e mai degrabă aceea a lui Orfeu, condamnat să asculte *paşii iubitei*, dar nu să se şi bucure de priveliştea trupului ei. Hotărât lucru, narcisismul vierean tinde spre gradul zero, vocaţia lui auditivă crescând, în schimb, prin contrast. S-ar putea ca structura lui antropologică să fie de percepţie temporal-auditivă, iar nu spaţial-vizuală. De altfel, din imaginarul său vocaţia picturală

aproape că lipseşte, iar natura nu-i pune la încercare talentul descriptiv, cum i se întâmplă lui Vasile Alecsandri în pasteluri sau lui George Coşbuc. Poetul aude *plânsetul humei*, neispitindu-l cu aceeaşi tărie conturul material. Arhetipal, el se substituie nimfei Echo, iar nu frumosului Narcis. Echo este *ecoul primordial al durerii,* temporalitate pură. Pus în situaţia de a se autodefini, poetul nu se recunoaşte nicicum în vecinătatea lui Narcis, încât titlul acestui subcapitol poate să apară ca hazardat şi, în bună măsură, aşa şi este. Grigore Vieru îşi găseşte alte vecinătăţi. Un titlu al său este grăitor: *Între Orfeu şi Hristos*. Dar, curios lucru, în poema aceasta scurtă, el nu vorbeşte de puterea auzului, ci de *ochi*. Să fie *privirea lui Orfeu?* Dar iată textul:

Pentru că a văzut,
Ochiul meu a murit.
Lacrima: piatră funerară
Pe mormântul ochiului meu.
Va veni alt cer.
În altă lume se va deschide
Ochiul meu, dând piatra la o parte.

Rostul fiinţei orfice este *cântecul*, numai în cântec poate să încapă întreaga frumuseţe a Euridicei, atrage atenţia Maurice Blachot, în cunoscutul său eseu *Privirea lui Orfeu*: „El nu este Orfeu decât în cânt, el nu poate avea un raport cu Euridice decât în imn“[508]. În lumina ochilor, Euridice este de negăsit, de aceea Orfeu coboară în Infern spre a o reîntâlni, taina tainelor fiind ascunsă de *noapte*. Orice poate Orfeu, numai să ajungă în centrul nopţii cu privirea nu. Şi tocmai acolo stă ascunsă Euridice. Câtă vreme el cântă, Euridice e *acolo*, dar Orfeu îşi trădează propria condiţie, el vrea să se substituie lui Narcis, să-şi privească iubita ca pe chipul propriu în oglinda

apei. În realitate, Euridice, în moarte, e doar *ecou*, este Echo, invizibilă, depărtată, iar Orfeu „vrea să o vadă nu când este vizibilă, ci când este invizibilă, şi nu ca intimitate a vieţii familiare, ci ca stranietate a ceea ce exclude orice intimitate, ce vrea nu să o facă să trăiască, ci să aibă vie în ea plenitudinea morţii sale“[509].

Păcatul lui Orfeu este *nerăbdarea* prin care el o sacrifică pe Euridice, care este Opera însăşi. De fapt, este un autosacrificiu prin care el scapă de un straniu narcisism orfic, într-un suprem gest de libertate, căci aceasta nu-i decât reuşita de a scăpa de propriile limite: „Privirea lui Orfeu este, astfel, momentul extrem al libertăţii, moment când el se eliberează de el însuşi, şi eveniment mai important încă, eliberează opera de preocuparea sa, eliberează sacrul conţinut în operă, *dăruie* sacrul lui însuşi, libertăţii esenţei lui, esenţă care este libertate (inspiraţia este, de aceea, darul prin excelenţă)“[510].

Grigore Vieru măsoară acest *dar* echivalent cu *libertatea* însăşi prin *lacrimă.* Orfeu îşi eliberează Opera, dar cu preţul morţii ochiului său, peste care se aşterne ca o lespede lacrima încremenită. Nemulţumindu-se doar să-i *audă* paşii din urmă, Orfeu încalcă interdicţia Zeului şi se întoarce s-o vadă pe Euridice. Şi o vede, într-adevăr, *în zbor invers,* cum zice Ion Barbu, poetul *actului clar de narcisism*, care se vrea deopotrivă şi Orfeu. Iar „zborul invers“ e în oglindă. Euridice dispare pentru totdeauna în centrul nopţii. Un astfel de ochi condamnat a nu mai vedea e *mort*, are peste el piatra funerară pe care poetul o simte ca piatră peste mormântul Mântuitorului. Asta, în definitiv, spune Grigore Vieru în versurile citate, cu o sigură intuiţie, una dintre cele mai îndrăzneţe ale poetului: „Pentru că a văzut,/Ochiul său a murit./Lacrima: piatră funerară/Pe mormântul ochiului meu“.

În gestul său de libertate supremă, Orfeu este mort ca şi Euridice, spune Blanchot. Eliberând Opera, el o pierde ca pe Euridice. Lespedea care se aşterne pe ochiul său nu va putea fi dată deoparte în astă lume. Dar nici în Infern. Orfeul vierean deschide o altă perspectivă: el nu o mai caută pe Euridice în Infern, ci o va regăsi în Cer, unde ochiul i se va deschide cu toată puritatea lacrimii. De aceea, poetul nostru este un Orfeu care se deschide spre fiinţa hristică. Altminteri, dintre toate religiile Greciei antice, orfismul (ca şi zamolxismul) cuprinde cele mai pronunţate virtualităţi creştine. Grigore Vieru se imaginează între Orfeu şi Hristos. E o mutaţie pe care o găsim mai rar în tălmăcirea modernă a mitului orfic, mai puţin la Eminescu şi mai mult la Rilke. Eminescu propunea un Orfeu al apocalipsei, aruncându-şi harfa în mare sau în haos. Harpa viereană e ameninţată şi ea de struneleşerpi, în neagra noapte:

Ci-n neagra noapte,
Trecând prin codru, singuratic,
Au prins a şuiera sălbatic,
Săreau să-mi muşte mâna, faţa,
Să-i sugă cântecului viaţa.
(Harpa)

E tulburătoare imaginea acestui Orfeu ameninţat cu devorarea de către propria harpă, cântecul căzând în zona demonicului, în timpurile moderne. Numai că există o salvare viereană în faţa tenebrelor: harpa lui are o strună din părul încărunţit al mamei. Asupra ei struneleşerpi nu mai au putere. În cer, aproape de Mântuitor, struna aceea îi reda şi puritatea privirii de care Orfeu nu are parte. Vieru dă impresia că suprapune peste vechiul mit orfic şi ceva din tragismul împăcat cu sine al

lui Oedip-orb, cel care, ca şi Orfeu, câtă vreme a avut ambii ochi sănătoşi, n-a putut privi *adevărul* în faţă. Abia cu ochii „morţi“ el va putea privi în *centrul nopţii*.

3. ÎNTRE ORFEU ŞI HRISTOS

Probabil că Marea Operă stă refugiată între Orfeu şi Hristos. În orice caz, acolo o caută Grigore Vieru. Acolo trebuie să fie CARTEA la care el mărturiseşte că trudeşte de-o viaţă şi încă nu a terminat-o sau nu a găsit-o, cum n-a putut s-o găsească nici Mallarmé. De fapt, Cartea lui nu este chiar *literatură*, ci un *cântec*. E şi firesc de vreme ce se consideră din familia lui Orfeu, dar unul care nu o mai caută pe Euridice în Infern, ci în Cer, în preajma lui Hristos. S-ar putea să fie iubita-Christ a lui Vasile Voiculescu din sonete. Grigore Vieru reuşeşte să fie un poet al *sacrului* fără să fie neapărat un poet *religios*. Nici n-ar fi putut să se manifeste altfel în vremurile ateismului mutilator. A găsit soluţia orfică a muzicii. Numai ea poate da seamă de suferinţa pură, ca *ecou primordial* ce este. Pentru acest anti-Narcis, refuzul de sine a însemnat refuzul „frumuseţii“ păunilor. Pentru acest anti-Narcis, Echo nu mai poate fi, pur şi simplu, Euridice. Este chiar *mama*, pe care a încercat s-o scoată toată viaţa din Infern (şi, fireşte, n-a reuşit), mama care i-a făcut struna incoruptibilă dându-i firul de păr încărunţit. De aceea, acest blând Orfeu al Basarabiei nu are asemănare între Orfeii moderni. Numai Mama poate da seama de ce este *durerea*. Poet devine de nevoie, pentru că în limbă se ascunde tot mama: „Am scris aproape întodeauna din disperare. Din teama de a nu fi părăsit de «steaua care

ne păstrează»: de Limba Română. Eu văd poezia nu prin prisma cetăţeniei române, care, de altfel, ni se cuvine, ci prin suferinţele basarabene. Cine-şi vede scrisul prin această prismă, aparţine naţiunii sale oriunde s-ar afla pe glob…“[511].

Dacă ne gândim bine, dacă Euridice nu e mama, atunci, cu siguranţă, trebuie să fie Limba Română, căci numai ea a fost ucisă prin otrăvire şi aruncată în Infern. Limba Română este Euridice a Basarabiei şi pentru ea a coborât sau a rămas în Infern Grigore Vieru. El, ca Orfeu al Basarabiei, trebuia să o scoată din *noapte.* Şi, din nenorocire, s-a împlinit mitul, căci n-a reuşit să o aducă la lumina zilei, ea a fost înghiţită de hăul nopţii care se numeşte „limba moldovenească“. Aceasta e marea durere a lui Grigore Vieru şi a tuturor Orfeilor Basarabiei. Nu e o interpretare hazardată a mea de vreme ce Vieru are deplina conştiinţă a nenorocirii Euridicei sale – Limba Română: „Niciodată nu mă simt mai trist ca atunci când îmi vine să cred că prin casele noastre cuvintele româneşti au murit şi că, de fapt, nu mai vorbim cu ele, ci cu morţii aşa cum vorbea Hasdeu cu sufletul fiicei sale, Iulia“[512].

Dar Iulia este Euridice a lui Hasdeu, după cum Limba Română este Euridice a Basarabiei. Ce straniu şi ce tragism ascunde mitul repovestit (de fapt, *recântat*) de Grigore Vieru. În definitiv, Orfeu este străvechiul mitic al lui Grigore Vieru, tracul care a colindat, după reveria poetică a lui Nicolae Dabija, şi pe drumurile basarabene. Dar Nicolae Dabija este şi el tot un îndurerat Orfeu al Basarabiei şi a şi scris o carte intitulată sugestiv *Pe urmele lui Orfeu,* carte care m-a îmboldit să tălmăcesc fiinţa poetică dabijiană sub acelaşi „complex al lui Orfeu“, care este, în definitiv, cel mai profund mit dacic alături de cel zamolxian.

Harfa Orfeului vierean are o coardă dăruită de mamă. O singură coardă, cum i-a rămas, la un moment dat, vioara lui Paganini, după ce au plesnit toate celelalte. Iar celelalte corzi ale harpei lui Vieru sunt şerpi şuierând. Ei sunt ca „ţuruiacul" (ţârâiacul) zuruind al românului supărat pe ceilalţi români într-o biserică românească de la graniţa franco-germană[513]. Pe această coardă, Vieru scoate cântecul cel mai pur. Altfel spus, el e nevoit să facă poezie şi muzică cu *foarte puţin*, dar, culmea, năzuind la *mult,* la *preaplin*. Vom înţelege „sărăcia" extremă a mijloacelor sale poetice:

Încerc să fac cântece
cu numai două cuvinte.
(Abecedar)

Şi pe o singură coardă! Căci, de fapt, aşa de „subţire", aşa de *puţină* a rămas Limba Română în Basarabia. Dar aşa, puţină, e darul mamei, firul încărunţit (îndurerat) al harpei. Pe de altă parte, ştiindu-şi măsura „nativă" ca Orfeu, când dă peste cântăreţi de meserie, peste compozitori de vocaţie, li se dăruie cu toată fiinţa, de parcă s-ar refugia la sânul matern. Nu-mi explic altfel extraordinara lui afecţiune pentru celebrii Doina şi Ion Aldea Teodorovici. Şi i-a pierdut şi pe ei precum Orfeu pe Euridice. În poezia *De dor*, închinată lor, „copii" ai cântecului basarabean, zice:

Eu mă retrag în cântul lor
Cum m-aş retrage în Carpaţi.

De ce aleargă spre muzică? Fiindcă e o a doua *mamă*, în stare să-i oblojească rănile după moartea mamei reale:

Am două mame. Una-mi dete
Viaţă. A murit, sărmana.

Cealaltă-i muzica. Şi-i vie:
Măicuţă oblojindu-mi rana.
(Am două vieţi)

Poezia şi muzica sunt două miracole: numai că unul este *pământesc,* celălalt – *ceresc*: „Poezia este un miracol pământesc, muzica este un miracol ceresc“[514]. Deşi este şi va rămâne, în primul rînd poet, Orfeul din el tânjeşte după Opera ascunsă în *centrul nopţii – cântecul.* Fireşte, întâietatea între toate artele nu o poate avea decât muzica. Precum în lacrimă sau în ochii mamei, numai în muzică poate încăpea întreg universul: „Singura artă în care ar putea să încapă, întreg şi neînghesuit, Universul este Muzica“[515]. Puterea ontologică a muzicii se răsfrânge în fiinţa limbii şi a neamului românesc:

Da,
Muzica a fost cea care
a marcat locul
Unde ne-am întemeiat
Ca neam.
Aidoma lacrimii
Pe obrazul Sfintei Maria,
curge Muzica
Pe faţa Carpaţilor noştri.
(Te caut, Doamne)

Un paradox de care nu ştiu dacă poetul îşi dă seama e că mai totdeauna muzica, *temporală*, prin excelenţă, e *spaţializată*, trimite la *matrice,* la *spaţiul mioritic.* Poetul nu împarte harul muzicii decât cu Mama şi cu Limba Română: „Două sunt partidele care au fuzionat în unul singur în inima mea – Limba Română şi Muzica – pe care nu le voi părăsi nicicând“[516].

Muzica pare a fi singura cale de acces spre Dumnezeu, în a-l cunoaşte: „Pe Dumnezeu îl poţi întâlni pretutindeni:

în stropul de rouă, în lumina soarelui, în ochii florilor, în cîntecul izvoarelor şi al privighetorilor. Dar îl vei cunoaşte cu adevărat în muzică“[517]. Aşadar, calea e de la Orfeu la Hristos.

Dacă arta definitorie a clasicismului este *arhitectura*, iar *teatrul* a barocului, *muzica* aparţine, prin excelenţă, romantismului (de unde va trece în simbolism, care e o varietate de romantism). Şi filozoful romantismului, Schopenhauer, punea în prim-planul artelor tot muzica. Oricum, muzica este arta de contrast a clasicismului, ea este singura care ocultează orice formă de *mimesis*[518]. Ecourile muzicii cresc, se multiplică precum celulele în fiinţa vegetală. Acordurile sonore, ca şi mediul vegetal, stimulează contopirea subiectului cu obiectul şi dau sentimentul infinitului: „Natura vegetală este ca şi muzica romantică… un izvor ce trezeşte visarea şi trăirea *infinitului*“[519]. Nu altfel gândeşte şi Grigore Vieru, când leagă muzica de infinitatea lui Dumnezeu: „Nu se ştie unde este marginea lui Dumnezeu; dacă s-ar şti, am cunoaşte atunci şi marginea muzicii“[520].

Cântecul şi plânsul pământului îi sunt cel mai bun reazem, ca şi *crucea* pentru Iisus. O poezie cu acest titlu îi este închinată lui Tudor Chiriac şi ea vorbeşte despre drumul de la cântec la cruce:

Apropiatu-m-am de cântec,
Fiind Ţara departe şi alt
sprijin, alt reazem
Neavând.
Toate în jur
se întindeau străine,
Iar singurul loc
De-ntâlnire cu el
Era cel de pe cruce.
(Crucea)

Iubirea pentru marii cântăreţi se revarsă cu generozitate. Despre puterea cântecului lui Tudor Gheorghe spune că este fereastră şi „podul de aur“ de peste Prut. (*Cântecul*). Naiul lui Gheorghe Zamfir e viu ca suflul hristic:

E ca şi cum Hristos
Ar sufla dimineaţa
În foc.
Câtă Ţară e-n cântecul tău,
Atât vom trăi.

(Focul)

Gânduri similare exprimă despre Dumitru Blajinu, Sofia Vicoveanca, Dumitru Fărcaşu, Anatol Răzmeriţă, Doina şi Ion Aldea Teodorovici, Eugen Doga, Nicolae Botgros, Nicolae Sulac, Iulia Ţibulschi, Tudor Chiriac, Anatol Chiriac, Maria Bieşu, Mirabela Dauer, Cornel Fugaru, Nicolae Furdui Iancu, Ştefan Andronic ş.a. Unii dintre aceştia au creat melodii pe versurile sale, alţii le-au interpretat chiar pe cele ale poetului, alăturându-li-se şi alte nume precum Sofia Rotaru, Olga Ciolacu, Zinaida Julea, Nadejda Cepraga, Valentina Cojocaru, Anastasia Lazariuc, Iurie Sadovnic-Orheianu, Mihail Munteanu, Gheorghe Mustea, Constantin Rusnac, Mihai Ciobanu, Igor Grosu, Ion Macovei, Zloto Tcaci, Nicolae Caragia, Serafim Buzilă, Mihai Dolgan, Valentin Vilniciuc, Ion Enache, Eugenia Mamot, Vladimir Rotaru, Daria Radu, Ion Rainburg, Anatol Dumitraş, Constantin Baranovschi, Dida Dăgan, Gh. Banariuc, Mihai Constantinescu, Ion Suruceanu, Nina Crulicovschi, Ştefan Petrache, Veronica Mihai, Silvia Chiriac, Nicolae Glib, Lidia Bejenaru, Teodor Negară, Lidia Dolgan-Botezatu, Radu Dolgan, Alexei Stârcea, Simion Lungu, Maria Sarabaş până la mai puţin cunoscuta Rodica Comici, autoare (din Vaslui) de melodii

pentru copii pe versurile vierene. Nu trebuie uitat că Vieru însuşi este compozitor, de o factură insolită, în lipsa stăpânirii sistemului de notare. El spune că repetă melodiile care-i vin spontan în minte până când ajunge la un meseriaş care-l salvează din impas, transcriindu-le cu semnele adecvate. De asemenea, a întreprins un experiment unic în Basarabia, recreând unele texte muzicale celebre pentru a le face accesibile copiilor şi tinerilor. I-a redescoperit, astfel, pe Felix Mendelssohn-Bartholdy, Piotr Ilici Ceaikovski, Johanes Brahms, Robert Schumann, Wolfgang Amadeus Mozart, Frederic Chopin, George Enescu, Ciprian Porumbescu, Dimitri Şostakovici, Johan Sebastian Bach, melodii polulare. Iulia Ţibulschi, cunoscuta compozitoare pentru copii, şi Ştefan Andronic apreciau astfel experimentul lui Vieru: „Credem că acest experiment este unic în lume“[521]. Iar poetul le consideră nu simple „rătăciri“, cum înclină unii să le califice: „Aceasta face parte, sub aspect muzical, din cele mai frumoase şi mai tulburătoare segmente ale vieţii mele“[522]. Dovadă că le-a şi inclus în ultima secţiune a cărţii sale antologice.

Totuşi, „unicitatea“ experimentului despre care vorbeau Iulia Ţibulschi şi Ştefan Andronic are unele echivalenţe în cultura noastră. Mă gândesc la poetul şi pianistul Virgil Gheorghiu şi, mai ales, la poetul Sandu Tzigara-Samurcaş, el însuşi un foarte talentat pianist, în tinereţe, care, însă, şi-a ratat cariera de interpret din pricina unui accident la mâini. Sandu Tzigara-Samurcaş a publicat, în 1941, un volum intitulat *Recital de pian*, o remarcabilă experienţă poetic-muzicală, prin care încearcă să recreeze celebre piese pentru pian insuflând în ritmica versurilor ritmul muzical original, faptă extrem de grea, dar cu reuşite notabile, apreciate superlativ de Perpessicius, Ion Barbu sau Edgar Papu. Diferenţa de experimentul lui

Grigore Vieru constă în aceea că în vreme ce accentul, la poetul basarabean, cade pe muzica propriu-zisă, la Sandu Tzigara-Samurcaş interesul devine pur poetic, mai aproape de năzuinţele simboliştilor.

În definitiv, nici vocaţia muzicală a lui Grigore Vieru nu se exercită doar ca *violon d'Ingres*, căci şi poezia propriu-zisă are o puternică propensiune muzicală. Recurgerea la procedeele muzicii este o permanenţă a liricii vierene, el fiind un mastru al *repetiţiilor*, al *refrenelor*, al *laitmotivului* al *sugestiilor sonore* de tot felul, de la aliteraţia obişnuită până la aliteraţia-joc din folclorul copiilor sau aliteraţia simbolică. Din acest punct de vedere, el face bună companie cu Bacovia şi cu Cezar Ivănescu sau Nichita Stănescu. Procedee muzicale de sorginte populară întâlnim în poeme ca *Florile negre* (citată deja), *Ieşi, soare, ieşi, Măi, române* ş.a. Iată un exemplu de simetrie repetitivă, savantă în simplitatea ei, oglindită nu doar de recurenţa comparaţiilor, dar şi de ritmul interior (*Tăcerea mamei*):

Tăcută v-v
Eşti, draga mea mamă, -/-v- -v
Tăcută. v-v

Ca mierla v-v
Ce-nhamă, deshamă, v-v/v-v
Ca mierla. v-v

Ca frunza v-v
Când merge la coasă, v-v v-v
Ca frunza. v-v

Ca iarba v-v
Când şade la masă, v-v v-v
Ca iarba. v-v

Ca steaua v-v
La moară când duce, v-v v-v
Ca steaua. v-v

Ca piatra v-v
Ce-aminte-şi aduce, v-v v-v
Ca piatra. v-v

Simetriile anaforice sunt în perfectă consonanţă cu dispunerea amfibrahică, tulburată, în primele două strofe, doar de structura versului al doilea (o celulă monosilabică, un amfimacru şi un troheu) şi de cezura între amfibrahii versului median din terţina a doua. Predominanţa remarcabilă a amfibrahilor sugerează un echilibru vertical, accentele mediane legând *tăcerea mamei* de „înalt“, de Cer. Simetria terţinică şi cea amfibrahică stau sub mirajul seninătăţii cifrei 3. În poezia *Mamă, tu eşti…*, simetria e „depărtată“ la antipozi, fiindcă se repetă numai primele două versuri în final: „Mamă,/Tu eşti patria mea!“. Alteori, doar finalurile primei şi ultimei strofe coincid, ca în *Creangă de măr*:

ah, creangă de măr!

Un tip şi mai interesant de simetrie repetitivă, de astă dată *dactilică,* ne oferă *Lacrima*:

Acest chip de zeu trist clar v- -v- - -
Lacrima -vv
Acest greier de cleştar v- -v vv-
Lacrima -vv
Acest greier gânditor v- -v vv-
Lacrima -vv
Acest Soare arzător v- -v vv-
Lacrima -vv
Acest lanţ crescut în os v- -v- v-
Lacrima -vv

Acest glonte mânios v- -v vv-
Lacrima -vv
Acest iepure ah plâns v- -vv - -
Lacrima -vv
În al genei umbră-ascuns vv-v -v-
Lacrima - vv
Acest nu cu paloş lat v- - v-v-
Lacrima -vv
Ci cu inima-mpărat vv-vvv-
Lacrima -vv
Acest deal de sare greu v- -v -v -
Lacrima -vv
Acest clopot acest zeu v- -v/v- -
Lacrima. -vv

Repetiţia laitmotivică a cuvântului *lacrima* (cu articol hotărât) consonează contrapunctic cu accentele în anaforă ale adjectivului demonstrativ *acest*, care, la rându-i, se grupează cu determinaţii metafore în dipodii coriambice nelegate, perturbate de peonul III, din versul al paisprezecilea şi de ampla dipodie legată formată dintr-un anapest şi un peon IV (*Ci cu inima-mpărat*), în variaţiuni pe aceeaşi temă. Faptul surpriză e că finalurile de vers anapestice alternează cu ictuşi forte monosilabici, cu amfimacrul din versul al paisprezecilea şi cu dipodia iambică legată din versul al şaisprezecilea. Ceea ce sugerează că între marginile conturate apăsat ale *lacrimii* se adună ca într-o oglindă sferică elementele metaforice enumerate în întreaga poezie. Adică totul se realizează muzical-polifonic în *spaţiul-matrice* al lacrimii.

Grigore Vieru nu este monoton nici în ceea ce priveşte *ritmul interior*, schemele sale prozodice punând probleme de meşteşugită construcţie, câteva semnalate de Adrian Voica. Să mai exemplificăm cu două dintre capodoperele sale. Iată schema prozodică la *Făptura mamei*:

v-v/-v/v-v
vv- v- v-
vv-vv v-v
vv-v vv-

vv- v- v-v
vv-v -v -
-v -v vv-v
-v -v vv-

Gama ritmică oscilează între celula monosilabică din finalul versului al şaselea şi mesomacrul III din versul al treilea al primei strofe, dar predominanţi sunt troheii, amfibrahii, anapeştii şi peonii III. Troheul care taie simetria amfibrahilor din versul întâi, sugerează existenţa unui trup alungit de pasăre – troheul coborâtor *maică*, între două aripi perfect identice care *înalţă* luminos prin ictuşii forte din diftongii ***oa*** ai epitetul repetat *uşoară*. Se confirmă din nou puterea de *spaţializare* a muzicii vierene, incifrând şi o tainică luminozitate care contrastează cu simbolismul sonor închis din arta poetică bacoviană *Plumb*, cu care am pus în balanţă *Făptura mamei*.

Una dintre cele mai complexe poezii sub aspect ritmic este *Harpa*, aparţinătoare registrului orfic nu doar prin titlu şi tematică:

v-v-/v-/- -v
v- v-v -v -v
v-vv v-v -v
v-v- v- v-v
v- v- v-v -v
v- v-/v-v -v
v- v-v/vv-v
v- vvv- v-v
v- v-v -v/-v

v-v -vvv -v
v- v-v- v-v
v-v -v- v-v
vvv-v vv-v
v- v-vvv-v

În poezia aceasta, se pare că subconştientul orfic a lucrat polifonic, deşi ca factură discursivă este monologală. Faptul este excepţional, fiindcă, de regulă, Vieru construieşte dialogal, de unde rezultă polifonismul. Spre deosebire de alte limbi europene, româna este una privilegiată pentru poezie, întrucât admite o varietate impresionantă de celule ritmice, de la cea monosilabică la antehipermesomacru, adică celula heptasilabică, din categoria „metalelor grele“ prin cantitate sonoră, alături de hipermesomacru. Polifonismul eminescian este rezultatul unor combinaţii ritmice extrem de diverse. Adrian Voica identifica în *Luceafărul*, spre exemplu, nu mai puţin de 75 de scheme ritmice diferite, cuprinzând aproape întreaga gamă de picioare metrice admisă de limba română. Deşi o poezie de scurte dimensiuni, Grigore Vieru atinge performanţe ritmice remarcabile în *Harpa*, lipsind din arsenalul său doar celulele ritmice de şase şi şapte silabe. Originalitatea combinaţiilor iese imediat în evidenţă. Începutul poemei ar fi putut fi în tonul simetriilor perfecte, în sensul structurii din primul vers la *Făptura mamei*, dar după a doua cezură se produce disimetria prin apariţia celulei monosilabice *chiar* şi a troheului *şerpii*, ambele celule opunându-se şirului de trei iambi, dintre care primii doi legaţi. Însă dacă echilibrul ritmic se menţine mono- şi bisilabic, în primul vers, ultimul devine contrastant, căci după un iamb al cărui ictus forte este augmentat de fricata sonoră ***z*** şi de vocala închisă ***u***, urmează prelunga dipodie legată *c-o strună-ncărunţise*,

masificată conştient de autor de vreme ce utilizează de două ori cratima, efectul fiind ca al unui antehipermisomacru. Să se observe că întregul vers e înfăşurat de o aliteraţie simbolică, sugerând singularitatea corzii întinse, capabilă singură să înalţe fonic puritatea cântecului prin sugestia vizuală a *albului* matern – *căruntеţea*. De altfel, şi versul penultim e „masificat“ cu un mesomacru IV şi cu un peon III, accentuând acest tip de simetrie. În versul al doisprezecilea, apare singurul amfimacru din poezie, produs de prezenţa cratimei. Adrian Voica îl găseşte, din pricina condiţionării de cratimă, inexpresiv. Se mai poate remarca distonanţa versului al 9-lea în raport cu ansamblul, vers identic, aparent, cu al doilea, dar diferit prin intervenţia finală e cezurii. În ceea ce priveşte rima, Grigore Vieru nu aduce noutăţi deosebite comparativ cu Eminescu şi cu alţi înaintaşi.

Dar cea mai pregnantă structură muzicală vine din tehnica dialogică, despre care a scris pagini elocvente Mihail Dolgan, fapt deja semnalat în *Periplu critic*. Efectul de ansamblu este *polifonismul*. Acesta, asemuit corect cu polifonismul romanelor dostoievskiene, fără, desigur, amploarea geniului romancierului vizat, dacă ţinem seamă şi de scurta respiraţie a poeziei, cu atât mai mult a celei vierene. Mihail Bahtin, lucru, din păcate, ignorat de Mihail Dolgan, a demonstrat că, paradoxal, polifonismul romanelor lui Dostoievski vine nu dintr-o vocaţie muzicală specială a scriitorului rus (care ar fi trebuit să se fundeze pe o percepţie temporală a realului), ci din capacitatea lui de a percepe *spaţial* lumea şi universul. O capacitate fabuloasă pe care doar Dante a mai avut-o. „Categoria fundamentală pentru viziunea artistică a lui Dostoievski – zice Bahtin – nu este devenirea, ci *coexistenţa* şi *interinfluenţa reciprocă*. El vedea şi concepea

lumea de preferinţă în spaţiu şi nu în timp. De aici şi atracţia deosebită pe care o simţea pentru forma dramatică. [...] Pentru el, a analiza universul însemna a *îmbrăţişa întregul conţinut ca simultan* (s.n.) şi a descifra relaţiile reciproce stabilite într-un anumit moment“[523]. Or, muzica este o artă a *succesiunii*, a devenirii, matricea ei este timpul, iar nu spaţiul. Iată de ce Dostoievski (am demonstrat, în cartea despre Eminescu, din 1984, că şi poetul nostru, dar în poezie) realizează o revoluţie uriaşă în poetica modernă. În proză, s-a numit *romanul polifonic*, iar în lirică – *poemul simfonic.* Oare nu a recunoscut chiar G. Călinescu, în *Luceafărul,* un poem simfonic? De unde vine extraordinara impresie polifonică? Din *simultaneizarea* vocilor lirice, în poezie, a vocilor epice, în roman. „Am putea spune – adaugă Bahtin – pur şi simplu că din fiecare contradicţie existentă înlăuntrul unui om, Dostoievski caută să-şi facă doi oameni pentru a sublinia dramatismul acestei contradicţii şi a-i da o desfăşurare cu caracter spaţial“. Polifonia rezultă din capacitatea de a asculta dintr-o dată toate vocile: „Acest talent deosebit al lui Dostoievski de a auzi şi de a percepe toate glasurile concomitent şi dintr-o dată, capacitate pe care n-o mai găsim decât la Dante, i-a îngăduit să creeze romanul polifonic“, care constituie „un uriaş pas înainte nu numai în evoluţia romanului, adică a tuturor genurilor care evoluează sub orbita lui, dar, în general, în evoluţia gândirii artistice a omenirii“[524].

Din această revoluţie artistică s-a împărtăşit şi Grigore Vieru, nu ştiu dacă pe urmele lui Eminescu sau ale lui Dostoievski, dar, cu siguranţă, pe propriile-i urme, şi asta din pricină că orfismul lui e grefat *în spaţiu* şi nu *în timp*, ceea ce l-a ajutat să-şi depăşească *disperarea* cu care ne agresează timpul, concretizat, în cazul său, ca *teroare a*

istoriei. Ca şi Dostoievski, Vieru a făcut din fiecare contradicţie din lăuntrul său două voci, rezutând de aici dramatismul existenţei sale, căreia îi dă o desfăşurare spaţială, adică *dialogică.* Logica aceasta a simultaneizării vocilor el o dezvoltă de la primele creaţii şi cel mai bun exemplu este *Formular*, poemă care nu întâmplător, în pofida dezarmantei simplităţi, e, în definitiv, o mică scenă dramatică. Ea l-a fascinat, la vremea ei, şi pe Alain Bosquet, care i-a adoptat formula. Dar să ne-o reamintim:

– Numele şi prenumele?
– Eu.
– Anul de naştere?
– Cel mai tânăr an:
Când se iubeau
Părinţii mei.

– Originea?
– Ar şi semăn
Dealul acel din preajma codrilor.
Ştiu toate doinele.

– Profesiunea?
– Ostenesc în ocna cuvintelor.

– Părinţii?
– Am numai mamă.

– Numele mamei?
– Mama.

– Ocupaţia ei?
– Aşteaptă.

– Ai fost supus
Judecăţii vreodată?

– Am stat nişte ani închis:
În sine.

– Rubedenii peste hotare ai?
– Da. pe tata. Îngropat
În pământ străin. Anul 1945.

Fascinaţia partiturii vine tocmai din dramatismul ei, iar dialogul nu este, în definitiv, o poveste despre sine, ci despre o tragedie cu totul neobişnuită pentru momentul literar al anilor ‘50. Acest soi de dialogism a fost găsit modern şi de traducătorul în franceză al lui Grigore Vieru, Henri Deluy, care, în 1989, tălmăcea tocmai poeme de acest tip, unul chiar utilizând dialogul direct (*L‘hiver*):

– Où vas-tu, l‘ours?
– A la ville, choisir un sapin.
– Un sapin? Pour quoi faire?
– Pour fêter la Noël.
– Où vas-tu le mettre?
– Dans la forêt, devant chez moi.
– Pourquoi ne pas le couper dans la forêt?
– Ça me fait de la peine, j‘aime mieux l‘achater.[525]

Spaţialitatea structurală a orfismului vierean eufemizează tragicul şi-l transformă, finalmente, în *bucurie de viaţă*, în pofida rănilor care-i sângerează. *Lacrima* lui este durere şi fericire, totodată: *Până la lacrimi/Mi-e dragă viaţa*. Orfismul său este, într-adevăr, hristic, deschizându-se spre cer, după cum demonismul dramatic al personajelor dostoievskiene se *luminează* în vocea lui Alioşa Karamazov sau a prinţului Mâşkin.

Să vedem cum e posibil.

V.
DUMINICA MARE

1. DIALOGUL CU MOARTEA

Există o tonică *democraţie estetică viereană,* avându-şi sorgintea în simultaneismul spaţial care vine, la rându-i, din structura antropologică profundă a *privirii*. Acest simultaneism spaţial care se întrupează *dialogic* nu creează, însă, un cronotop al reveriei pe *orizontală*, încât poetul nu este un descriptiv şi nu are imaginaţie plastică de tip clasic. Simultaneismul vierean se dinamizează *muzical,* contrapunctic sau polifonic. Contrapunctic, atunci când poetul apelează la simetria de contrast, sugerând antiteze fundamentale, dar totdeauna posibil de armonizat, în sens eminescian. Poetul dialoghează chiar şi cu muscalul care i-a mutilat patria şi fiinţa, pentru ca în final să-l îndemne la omenie:

Bre, muscale, fii, bre, om!

Numai cu mancurţii şi cu invidioşii punte de reconciliere pare să nu existe, dar şi acestora le dă o şansă, fie şi numai pentru faptul că dialoghează cu ei. Vieru dialoghează cu orice şi cu oricine, într-o irezistibilă sete de *împăcare a antitezelor* sau de armonizare cosmică: cu mama, cu iubita, cu frunza, cu pădurea, cu steaua, cu florile, cu copiii, cu vietăţile necuvântătoare etc. Convorbirile sale sunt totdeauna ale *verticalităţilor*, căci dialogul fundamental e între *pământ* şi *cer.* Această lege a *verticalităţii* se manifestă chiar şi în dialogul cu moartea. Din acest punct de vedere, spaţialitatea polifonică a lui Dostoievski sau cea a lui Eminescu sunt cu mult mai complexe, deoa-

rece dialogismul se desfăşoară „tridimensional“, adică şi pe *orizontală.* Restrângerea la *verticalitate* se oglindeşte în evitarea *demonicului*. Mihai Cimpoi a observat că din universul vierean lipseşte tocmai demonicul.

Fănuş Băileşteanu sesiza că originalitatea vocii lirice a lui Grigore Vieru vine din atitudinea în faţa morţii. Confruntându-l pe Vieru cu marii scriitori români ai morţii, găsim, într-adevăr, elemente de originalitate. Pentru Bacovia, pe care l-am luat ca principal reper în interpretarea operei lui Vieru, moartea este agonie perpetuă, *sfârşit continuu*, poetul suferă de kierkegaardiana *maladie à la mort*, neputinţa de a muri, reflex al crizei omului creştin. „Mioritismul“ lui George Coşbuc mergea până la un optimism solar, al luminii htonice: „Natură, în mormântul meu,/E totul cald, că e lumină!“ (*Vara*). Dar „moartea lui Fulger“ atestă concepţii antitetice, una „feminină“, a disperării în faţa celui mai drag fiu, şi alta „masculină“, raţională, care priveşte moartea ca eveniment firesc, implacabil, poziţie „bărbătească“ pronunţată de bătrânul sfetnic. În viziunea lui Coşbuc, trebuie să biruie principiul *animus*, în favoarea vieţii, care este o necurmată luptă cu *moartea* şi cu obstacolele din viaţă. (*Lupta vieţii*). Eminescu reuşise să împace antitezele, ele fiind chiar *viaţa*, feţele aceleiaşi file, ca trecutul şi viitorul în *prezent.* Moartea coincide cu *eterna pace*, veşnicie nirvanică, împăcare a toate, pe când viaţa universului e o „scrântire“ din somnul primordial. Împlinirea fiinţei este de neconceput fără *învăţarea morţii* (*Odă – în metru antic*). Eminescu se apropie poate cel mai mult de viziunea mioritică a morţii fără, însă, transformarea ei într-o „sărbătoare“ ultimă. Această înţelepciune eminesciană atinge împăcarea deplină în *Gorunul* lui Blaga şi, parţial, în *De-a v-aţi ascuns* de Tudor Arghezi, însă nu şi în *Du-*

hovnicească, cea mai „bacoviană“ creaţie argheziană, fără agonia mocnită a băcăuanului, apocalipsa lui zdruncinând toate încheieturile lumii cu violenţa blestemelor. O celebrare a *morţii vii* eminesciene, adusă la starea de *increat*, geometrizant parmenidian, găsim în ermetismul lui Ion Barbu. Moartea reizbucneşte cu întreaga ei forţă copleşitoare în cronotopul numit Baad al lui Cezar Ivănescu. Poetul se vede în postura de ocnaş care sapă şapte ani la piatră pentru ca să facă loc Morţii să treacă cu trăsura ei cu tot, spre a nu se mai opri la casa Mamei. Iată o atitudine care ar putea fi chiar viereană, vădind spaima că moartea vine să răpească fiinţa cea mai dragă. Dar la Vieru nu se manifestă această spaimă teribilă, căci Moartea, cu care el intră în relaţie dialogală, ca şi Cezar Ivănescu, altminteri, este privită în întreaga ei *neputinţă*, ca progenitură demnă de milă. Iată de ce mioritismul său capătă o notă surprinzător de originală, însă într-un profund spirit popular, căci numai poporul a *umanizat* într-atâta cele nelumeşti, încât Dumnezeu şi Sf. Petru, bunăoară, umblă ca doi bătrânei buni şi sfătoşi pe drumurile oamenilor, iar Moartea, fie ea şi cu ascuţita-i coasă, e redusă la o mică zgripţuroaică, uşor de păcălit de Ivan Turbincă.

Într-adevăr, Grigore Vieru stă de vorbă cu moartea ca şi cum ar fi o leliţă[526] din Pererita, demnă de compătimire pentru condiţia ei ingrată de a nu avea copii şi mamă:

Nu am, moarte, cu tine nimic,
Eu nici măcar nu te urăsc
Cum te blestemă unii, vreu să zic,
La fel cum lumina pârăsc.

Dar ce-ai face tu şi cum ai trăi
De-ai avea mamă şi-ar muri,

Ce-ai face tu şi cum ar fi
De-ai avea copii şi-ar muri?!

Nu am, moarte, cu tine nimic,
Eu nici măcar nu te urăsc.
Vei fi mare tu, eu voi fi mic,
Dar numai din propria-mi viaţă trăiesc.

Nu frică, nu teamă –
Milă de tine mi-i,
Că n-ai avut niciodată mamă,
Că n-ai avut niciodată copii.
(Litanii pentru orgă)

Aceeaşi atitudine în *Prin mine, un cântec,* unde superioritatea poetului în faţa morţii stă în aceea că are vatră şi câmp cu ciocârlii unde să poată iubi şi muri, pe când moartea este condamnată *singurătăţii* veşnice:

Mare eşti, moarte,
Dar singură, tu.
Eu am vatră unde iubi,
Tu nu, tu nu.

Ce dulce este pe câmp
A ciocârliei umbră,
Ce verzi sunt pomii prin care
Melcii stelelor umblă!

Ce dulce-i femeia
Care-mi născu!
Prin mine un cântec de dor
A trecut chiar acu.
Eu am ţară unde să mor,
Tu nu, tu nu.

Faptele desprinse din cele două poeme reproduse integral, reprezentative pentru viziunea lui Vieru asupra

morţii, vin într-o izbitoare contradicţie cu ceea ce am numit „complexul Bacovia“, complex care se cristalizează tot prin confruntarea dintre Eros şi Thanatos, dintre viaţă şi moarte. Altfel spus, adevăratul termen de comparaţie rămâne şi de astă dată tot Bacovia, Vieru fiind „geamănul“ din oglindă al celui mai tragic poet român postemineşcian. Intră aici în joc modul de *alegere* în faţa destinului, total diferit la cei doi poeţi. În ce-l priveşte pe Bacovia, am făcut o amplă demonstraţie în cartea pe care i-am dedicat-o. Totuşi, voi fi nevoit să rezum la maximum principalele elemente ale „complexului Bacovia“, pentru a reliefa delimitarea destinului vierean.

Paradisul artificial creat de mamă copilului Iorguţ, în urma teribilei traume a febrei palustre, nu a dus decât în aparenţă la o *întârziere* a viitorului poet, afirmaţia fiind valabilă, parţial, doar în plan biologic-existenţial, dar nu şi în cel spiritual, efectul fiind cu totul contrariu. Asistăm, dimpotrivă, la un extraordinar proces de *maturizare precoce*, încât viitorul Bacovia este deja un poet genial, uluitor de matur, la 1900, când avea cristalizat volumul de versuri *Plumb*. Apoi, spre deosebire de copilul şi adolescentul Grigore Vieru, G. Bacovia are şansa de a-i cunoaşte pretimpuriu pe M. Eminescu şi pe Shakespeare, încât el coroborează devorant propria maturizare cu *înţelepciunea* în faţa morţii dobândită de cei doi monştri sacri ai culturii europene. Bacovia se vedea îndreptăţit, la 16–17 ani, să se considere deja trecut prin experienţa morţii (altminteri, îi şi trăise ameninţarea, la propriu, cuprins de *frigurile morţii,* la 7 ani, urmare a marilor inundaţii de pe Bistriţa şi Siret din iulie-august 1888). Versul eminescian din finalul sonetului *Trecut-au anii…* („Iar timpul creşte-n urma mea… mă-ntunec!“) coincide cu celebrul *Parcă am murit de mult* din *Melan-*

colie. În consecinţă, Bacovia se vede îndrituit să nu mai comită greşeala fatală a regelui Lear, cel care în loc să aleagă *plumbul*, adică *tăcerea* bunei şi iubitoarei Cordelia, alege promisiunile zornăitoare ale *aurului* şi ale *argintului* din glasurile de sirenă ale fiicelor mai mari – Goneril şi Regan. Această alegere greşită l-a dus pe Lear le nebunie, provocând moartea Cordeliei. La bătrâneţe, se alege pregătirea pentru moarte, *tăcerea*, iar nu zgomotoasa iubire de femeie. Încât precocele „înţelept" George Vasiliu alege de la bun început *plumbul*, adevărata casetă câştigătoare din *Neguţătorul din Veneţia*. El a crezut, astfel, că evită eroarea capitală a regelui Lear. Dar Bacovia, la 17 ani, era maturizat ca poet şi „întârziat" ca om. Alegerea lui a fost corectă în planul poeziei – *Plumbul* fiindu-i, într-adevăr, câştigător cu asupra de măsură. Însă în plan existenţial el a comis o eroare la fel de gravă ca a regelui Lear. La vârsta adolescenţei, se alege viaţa (erosul), iar nu *moartea*. Ion Caraion se arăta consternat că la 17 ani Bacovia nu celebrează iubirea, ci îşi scrie *Epitaful!* Crezut îndreptăţit să se bucure de Nirvana, el constată că nu *a murit de mult*, ci, dimpotrivă, că, în realitate, *nu poate să moară:* „Şi tare-i târziu/Şi n-am mai murit" (*Pastel*). Agresiunea timpului devine sufocantă şi poetul simte în spate suflarea neantului, într-o *singurătate totală*. Să se observe cum Grigore Vieru compătimeşte moartea tocmai din pricina *singurătăţii* ei veşnice, incapacităţii de a dialoga cu viaţa, cu Erosul. Cu alte cuvinte, Vieru are avantajul că *nu s-a maturizat precoce* în copilăria şi în adolescenţa lui. Dimpotrivă, a rămas *copilul cel mare al neamului,* cum a spus Vlad Ciubucciu. Şi el a suferit de singurătate, de disperare. *Infernul* de care a avut parte în copilărie l-a maturizat ca om, dar l-a menţinut, gasteropodic, în geniul copilăriei. Expresia lui poetică, de

aceea, se va maturiza progresiv şi destul de greu, spre deosebire de a lui Bacovia, genială de la bun început. În plan existenţial, intrat apoi în imaginarul poetic, Grigore Vieru n-a mai comis eroarea adolescentului George Vasiliu, alegerea lui a fost cea firească, identificându-se, din acest punct de vedere, cu ethosul popular. La vârsta adolescenţei, el a optat net pentru viaţă, pentru bucuriile simple, pentru Eros, iar nu pentru Thanatos. Paideuma copilăriei va predomina până la maturitatea biologică deplină, pe când Bacovia nu se va mai putea întâlni decât la bătrâneţe cu ea, lepădându-se de singurătate, fără, însă, a mai scoate „profit“ estetic de aici. Titlul vierean *Făgăduindu-mă iubirii*, ca şi cel al volumului *Fiindcă iubesc* (1980), vrea să spună despre *alegerea* lui existenţială, titluri de neconceput pentru Bacovia. Grigore Vieru îşi va scrie un epitaf nu la 17 ani, ci abia la moartea mamei sale Eudochia, în 1982, dar acela este un epitaf senin, mioritic: „Sunt iarbă, mai simplu nu pot fi“. Aşadar, se făgăduieşte tot vieţii, după ce a iubit viaţa. „Iubind moartea după ce ai urât viaţa – spune Vieru – este semn de nebunie“[527]. Or, viaţa imaginară a lui Bacovia a fost un coşmar, sub veşnica ameninţare a *nebuniei*, pe care numai geniul său poetic a învins-o. Făcând trimitere la nenorocirile vieţii, Grigore Vieru zice: „Nu m-am împăcat prea bine nici cu moartea, nici cu viaţa – şi una şi alta sunt crude şi necruţătoare. Dar parcă tot viaţa aş alege-o“[528]. Cu alte cuvinte, el de mult a ales *viaţa* şi alegerea cea mai bună e *viaţa copilăriei*, singura vârstă când nici cruzimea vieţii, nici acea a morţii n-au putere asupra omului. De aceea, multe dintre cântecele lui Grigore Vieru sunt adevărate explozii de bucuria de a trăi, în acelaşi spirit al ethosului popular:

Drag mi-i a trăi,
Că am pe cine iubi –
Nevăstuică şi copii,
Drag mi-i a trăi[529].

Asemenea mărturii, fie şi pe scheme prozodice folclorice, nu veţi găsi niciodată la G. Bacovia, chiar nici în convenţionalul *Cogito*, în care se declară *fericit*. Volumul *Strigat-am către Tine* se deschide şi cu un moto din Tahar Djaout referitor la moarte: „Tăcerea e moartea./Cine îţi cere să taci,/Îţi cere prea mult“. Şi deodată poţi înţelege de ce respingerea morţii este un fenomen caracteristic popoarelor răsăritene, aflate sub cnutul imperial, popoare ameninţate cu intrarea în *nefiinţă*. Trebuie să-ţi conservi patria pentru a avea *unde muri*, vorba lui Vieru. Altminteri, în *Nişte gânduri,* poetul îşi însuşeşte şi următoarea cugetare a lui Stefan Napierski: „Patria e acel loc unde ai dori să mori“. Şi tot acolo ţine să precizeze: „Fiecare îşi ia cât este în stare din propria moarte“[530].

Dacă, la un moment dat, eşti tentat să-l bănuieşti pe Grigore Vieru de superficialitate în raport cu problema morţii, lucrurile acum se complică. El nu respinge moartea dintr-o repulsie a voinţei oarbe de a trăi, de rezonanţă schopenhaueriană, ca punct de vedere al *cercului strâmt* eminescian. Fireşte, omul comun se înspăimântă de gândul morţii. El nu e ispitit niciodată să accepte „resemnarea“ ciobanului mioritic în faţa acestui eveniment brutal şi insuportabil. Aşa se şi explică atâtea aversiuni faţă de „nunta cosmică“ din *Mioriţa* la „elitele“ postdecembriste şi postmoderniste. Aceşti indivizi, cu fumuri de superioritate în înţelegerea vieţii, nu pot ieşi din narcisismul voinţei oarbe de a trăi cu orice preţ. Nu este nici pe departe cazul lui Grigore Vieru, cel care, la o privire super-

ficială, pare atât de îndepărtat de *Mioriţa* în confruntarea cu moartea.

Grigore Vieru are conştiinţa deplină că moartea este un eveniment capital căruia fiinţa umană nu are cum să i se sustragă. De aceea, şi pentru el *proba morţii* este fundamentală. Ciclul *Făgăduindu-mă iubirii,* care cuprinde poeme dintre anii 1968–2002, reţine ca moto tocmai celebrele versuri eminesciene din *Odă (în metru antic)*: „Ca să pot muri liniştit, pe mine/Mie redă-mă!“ Moartea devine reperul *decalogului moral* al fiinţei, ca la Eminescu. Numai ea poate să motiveze viaţa cu adevărat, să-i dea valoarea supremă, să legitimeze *alegerea* pe care el a făptuit-o încă din copilărie şi adolescenţă. Ca şi viaţa sau dragostea, moartea este un eveniment unic: „Viaţa, dragostea şi moartea vin o singură dată“[531]. Şi, ca reper în absolut, există un ascendent al morţii asupra vieţii, ascendent ce părea anulat, în favoarea vieţii, tocmai prin opţiunea antibacoviană a poetului. În realitate, viaţa poate fi coruptibilă, fiindcă este atât de intim legată de *alegerea* omului. Grigore Vieru are intuiţia avantajului moral al opţiunii bacoviene a morţii. Fiinţa bacoviană este incoruptibilă moral, iar suferinţa ei este măsurată de teribila neputinţă de a muri. Dezmăţul, aşadar, aparţine *vieţii agonice*, iar nu morţii. Într-o poemă dedicată lui D. R. Popescu, Vieru o recunoaşte astfel:

Pur şi simplu,
Respectăm moartea,
Pentru că nu este
Mincinoasă ca viaţa“.
(Cum să-ţi spun)

Din acest punct de vedere, moartea e mai aproape de divinitate decât viaţa: „Una din cele mai mari satisfacţii ale mele este că Divinitatea şi Moartea nu pot fi lingu-

şite“[532]. De aceea, moralmente, poetul se simte solidar cu moartea: „Sunt de partea morţii – dacă are dreptate, şi împotriva vieţii – dacă se prostituează“[533]. Şi toate astea fiindcă pariul existenţei lui a fost tocmai *viaţa*, iar nu moartea ca la alţi poeţi; ca la Bacovia, în primul rând. Sau chiar Eminescu.

La întrebarea lui Alexandru Bantoş dacă îi este frică de moarte, Vieru răspunde: „ – Moartea ne priveşte din fiecare floare de la începutul vieţii noastre – de ce ne-am teme de ea? Nu mi-i frică de moarte, «mi-i somn » de ea“[534]. Al Vlahuţă pretindea că nu se cutremură de gândul morţii, ci de *veşnicia morţii*. Este un mod de a corupe moartea însăşi, gândeşte Vieru, fiindcă *veşnicia* nu poate fi atinsă decât de viaţă în ipostaza ei suprem erotică:

Iubito: «Această clipă a noastră
durează mai mult
decât durează la alţii moartea».
(Cântec de iubire)

Iar dacă avem vreun motiv să ne înspăimântăm, acesta nu-i moartea individuală, ci doar cea a întregii omeniri:

Dar nu moartea
Mă înspăimântă –
Mi-e teamă că va veni
Somnul cel mare
Al omenirii întregi.
(Toamnă era)

Ţinând seamă şi de titlul poeziei, aceasta este cea mai bacoviană teamă a lui Grigore Vieru, reflex conştientizat al *apocalipsei fără finalitate*.

Dar iată cum se celebrează viaţa comparativ cu „nimicnicia“ morţii, de parcă ne-am instala direct în *ora de iubire* eminesciană. Raportat la *clipa sfântă* a iubirii poate că nici nu există moarte:

Şi nu există moarte!
Pur şi simplu, cad frunzele
Spre a ne vedea mai bine
Când suntem departe.
(Metafora)

Izvorul veşnic nu este moartea, ci *copilăria*. De aici strania impresie a poetului că morţii se reîntorc, de fapt, în copilărie, şi ei trebuie îngrijiţi ca pe nişte copii:

Morţii sunt
Ca nişte copii
Şi fiecare
Îşi are morţii lui.

Acestor „copii" trebuie să le închizi ochii ca să doarmă liniştiţi, să le săruţi fruntea şi să-i veghezi, aşa cum face mama cu pruncii. Morţii nici măcar nu trebuie înmormântaţi, ci, poate, doar ţinuţi în braţele mormântului-mamă. În ce-l priveşte, are oroare de spectacolul înmormântării. Întrebarea a 29-a din chestionarul *Jurnalului de Chişinău* sună aşa: „De cine n-aţi vrea să fiţi îngropat?" Răspunsul lui Vieru: „Aş vrea să fiu înmormântat în taină. Nimeni să nu ştie de moartea mea. Nici prietenii. Nu-mi plac cuvântările pe marginea gropii. Omul trebuie preţuit cât este în viaţă". Poezia *Când* e o reverberaţie a unei asemenea mărturii, cea mai apropiată de *Mai am un singur dor* de Eminescu. Nu oamenii, ci natura întreagă să-l îngroape, ca în nunta cosmică mioritică. Desigur, ca şi în cazul lui Eminescu, mormântul trebuie să-i fie alături de al mamei, singura care-l va ocroti cu adevărat şi după moarte. De asemenea, oamenii nu devin *drepţi* numai prin faptul că *mor*, ci sunt drepţi în faţa morţii doar prin numele lor nepătat: „Moartea, ca şi viaţa, poate fi îmbunătăţită dacă laşi în urmă un nume curat"[535]. În

definitiv, moartea-ţi preţuieşte după cât *cer* e în ea: „Cine ştie dacă moartea este sau nu partea noastră de cer şi lumină; cine ştie dacă sufletul nostru nu este şi el muşchiul verzui de pe cruce“[536].

Pe moarte, pe mamă, pe Dumnezeu nu te poţi supăra[537]. Dacă ne gândim bine, moartea preţuieşte cât o *pâine*, aceasta având deasupra ei întreg cerul. Altfel este una cu *neantul*. Interesant că, în pofida neaderenţei poetului la singurătatea morţii, aceasta, totuşi, e doar o nefiinţă fără bucurii, niciodată *vid* bacovian. Suferinţa însingurată poate mântui chiar în prezenţa morţii:

Vine moartea din urmă
Cu spicele roşii în braţe
Ale sângelui meu –
Ea care nimic niciodată
Nu înapoiază.
Şi toţi suntem luminaţi
De o bucurie neînţeleasă.
(Ars poetica)

Ar mai fi posibilă „bucuria neînţeleasă“ fără umbra morţii cu spicele de sânge în braţe? Nu, şi de aici începe taina tainelor în fiinţa viereană.

2. ZORILE

Ciobanii complotişti din *Mioriţa*, măcinaţi de cea mai rea dintre boli – invidia, se sfătuiesc să-l omoare pe ciobanul ortoman „Pe l-apus de soare“. Omorul duce la „apus de zeitate şi asfinţire de idei“ (Eminescu), el anunţă intrarea în *noapte*, după cum Orfeu o pierde pe Euridice în întunecatul Hades, ucisă de un şarpe în clipa când

fugea spre a scăpa de Aristeu. Omorul e fumul gros bacovian care te-nnăbuşă pe drum, e *noianul de negru,* e cenuşiul plumbului. Noaptea este a Infernului. Grigore Vieru nu are somn noaptea, se chinuie şi trudeşte la metafore, aşteptând *zorile*. Propriu-zis, acest chin, această crucificare în noaptea basarabeană îl călăuzeşte spre *dimineaţă*. Probabil că, dacă ar fi trăit în România, după cum s-a născut în ea, nopţile lui Grigore Vieru ar fi fost nopţile *odihnei* şi ale *visului*. Asta într-o Românie de tip interbelic, iar nu sovietizată şi ea. Dar el a fost hărăzit să nu mai aibă visuri şi iluzii. S-a pomenit un *romantic fără visuri,* ceea ce este o contradicţie în termeni, după cum ciobanul lui Ion Druţă s-a pomenit *fără oi*. Iar un cioban fără oi este iarăşi o contradicţie în termeni. Ciobanului din *Toiagul păstoriei* nu i-a mai rămas decât *cântecul din fluier,* adică numai oile din cântec. Un asemenea cântec are şi Grigore Vieru, unul fără oi, fără Ţară, deşi are o ţară. E răspunsul lui la „teroarea istoriei".

René Girard spune că „Moartea nu este niciodată decât cea mai rea violenţă care i se poate întâmpla unui om"[538]. De aceea, probabil, zice Vieru, „Viaţa şi moartea sunt două animale care nu se mai satură niciodată de nimic"[539].

Cum să răspunzi acestei ultime violenţe care este moartea? În primul rând, să-ţi porţi crucea cu demnitatea şi forţa interioară a celui care ne-a dat marea pildă în confruntarea cu maşinăria imperială care-şi pune la treabă slugile mancurtizate. Să ajungă pe Golgota, iată singura nădejde a celui slab în faţa forţei brute. Orice slăbiciune îţi poate fi fatală. Trebuie să-nveţi să mori, robit de gânduri şi de suferinţă, ca să poţi renaşte, în zori, ca un copil: „Peste zi, la fel noaptea, devin robul gândurilor. În gânduri mă deprim şi mă izbesc cu capul de toţi pereţii

şi de toate zidurile vieţii“. A fi adevărat artist înseamnă a nădăjdui să ajungi viu dimineaţa:

Crezând în marea dimineaţă,
Se duc artiştii-n necuprins.
S-au agăţat mai mult de viaţă,
Dar şi de moarte s-au fost prins.
(Se duc artiştii)

Numai cine are Maică poate răzbi spre zori. Copil, se trezea dimineaţa cu toate lăicerile casei pe dânsul, puse de mama să nu-i fie frig peste noapte. (*Acasă*). Întrebat de *Jurnalul de Chişinău* care este primul lucru la care se gândeşte dis-de-dimineaţă, răspunde: „Ia te uită: sunt viu! Îmi spun şi mă bucur. Ia te uită: soarele continuă să răsară! Îmi spun şi mă bucur, dimineaţa trăiesc nişte stări care mă înalţă deasupra tuturor necazurilor. Atunci sunt copilul Naturii cu toată fiinţa mea“.

Noaptea, fiinţa poetului e slabă ca a unui copil:

Puternic nu sunt
Nu pot fi de faţă
Cu sângele meu
Când sunt rănit.

Nu îndrăznesc
Să calc în picioare
Vipera ce m-a încolţit.
Nu pot până la capăt
Cântecul duce.
Scriind,
Parcă-aş ara cu o cruce.
Dorm iepureşte şi-mi pare
Că nu mai vin zorii.
Îngheţ fără
Lâna alba-a ninsorii.

Tulbure, Doamne,
Mi-ar rătăci sufletul,
Tulbure şi-mprăştiat,
Cocoşul de aur al cerului
De l-aş găsi dimineaţa tăiat.

Puternic nu sunt
Nu pot o casă dura,
O cruce nu pot ciopli.
Cocorii se duc
Şi nu-i pot opri.
Stelele cad
Şi nu le pot la loc ţintui.
(Litanii pentru orgă)

Acesta e poetul, copil neajutorat, şi care ajunge în zori datorită jertfei pe cruce a mamei:

Trudite cât ţara întreagă,
Mânuţele tale de ceară
În noaptea cea neagră,
În noaptea cea neagră
Odihnescu-se prima oară.

Prima oară
Sărut mâinile tale
Din care ierbi vor răsare.
Mi-i plină fiinţa de jale
Ca tupul mării de sare.
(Litanii pentru orgă)

Aşadar, mama e jertfa ispăşitoare, ea pare să fi luat locul pe cruce Fiului. În această *noapte neagră,* poetul e cea mai singură fiinţă de pe lume (se-ntâlneşte, adică, iarăşi cu nefiinţa bacoviană):

Ca un pom doborât,
Însuşi graiul
Parcă se aude căzând.
Doamne, atât de singur,
Atât de singur
N-am fost niccând.
(Litanii pentru orgă)

Numai ruga mamei poate aduce zorii:

În zori, mâinile mamei
Se roagă spre Cer, împrospătate
De cântecul privighetorilor.
Iar jos,
Ţipă de nerăbdare pământul
Obişnuit cu palmele ei.
(Rugăciunea din zori)

Dar ruga, fără ispăşirea poetului care e *truda*, nu aduce zorii: „Dacă răsăritul soarelui te-a găsit muncind, înseamnă că nici soarele, nici altcineva nu-ţi poate lua locul“[540]. Puterea creaţiei se verifică în zori: „Dacă am zidi dintr-o dată cântecul aşa cum puterea dimineţii zideşte dintr-o dată lumina întregii zile!“[541]. Un răsărit de soare nu se poate compara cu nici o carte din lume: În ziua în care am admirat un răsărit de soare, pot să nu mai citesc nici o carte“[542].

Grigore Vieru pare să fie cel mai important celebrator al dimineţii din literatura română: „Dimineaţa este scula de aur a Creatorului pe care El a lăsat-o în grija noastră“[543]. Însăşi Sfânta Scriptură trebuie să fie opera dimineţii cereşti: „Dacă lumina dimineţii n-a strălucit pe foile Scripturii deschise, înseamnă că ea n-a strălucit nicăieri altundeva“[544]. Paradisul trebuie să fie o veşnică dimineaţă şi care coboară pentru o clipă pe pământ, în zori:

O! Ce frumos pământul e în zori,
Un paradis de flori,
Un rai pe care Domnul –
El ni-l dete,
Suntem Domnului datori!
(Un paradis de flori, fragment
din textul la filmul *Tăunul,*
cu muzica după Dimitri Şostakovici)

Sau alt fragment (*Toate-s numai dor*), cu muzică după *Mica serenadă nocturnă* de Mozart:

Ce dulce-i dimineaţa,
Ce dulce-i dimineaţa,
Sărută-i ochii, faţa,
Sărută-i ochii, faţa!
Să ne bucurăm,
Să ne bucurăm!
Frumoasă, fără preţ e viaţa,
E păcat să n-o cântăm!

În zilele foametei, alinarea venea tot de la „zvârlugile de lumină“ ale dimineţii:

Zvârlugi de lumină
Pe lacrima apei, pe râu
Paşii de frunză ai mamei.
Dimineaţă. Puţină
Ca o mână de grâu
În zilele foamei.
(Fără titlu)

Viaţa este, în definitiv, un amestec de noapte şi dimineaţă:

M-am amestecat cu viaţa
Ca noaptea cu dimineaţa.
(Cu viaţa, cu dorul)

Simbolurile purităţii adamice ale dimineţii sunt *lumina* şi *roua*. Ele sunt semnele Învierii de după călătoria în noaptea neagră:

Iată a căzut pe iarbă roua, –
Mi-a şoptit un glas preaîngeresc,
Asta, omule, e vestea nouă,
Bucură-te, spune mulţumesc.
(Vestea)

Fondul religios al dimineţii vierene este indiscutabil. În *Psalmul 100, 10,* dimineaţa apare ca momentul privilegiilor divine şi al justiţiei umane: „În dimineţi voi judeca pe toţi păcătoşii pământului, ca să nimicesc din cetatea Domnului pe toţi cei ce lucrează fărădelegea“. În zori, lumina e încă neprihănită, e „ora vieţii paradisiace“[545]. Aşadar, intuiţia poetică viereană a funcţionat ireproşabil. Peste toate, dimineaţa e ora lacrimii cereşti – *roua*. Astfel, între elementele imaginarului poetic vierean, *apa* dobândeşte cea mai înaltă demnitate ontologică. Vieru este, neîndoielnic, un excepţional poet al *apei divine*, în pura ei naturaleţe, sfinţită, adică, direct de către Cer.

3. APA DIVINĂ

Imaginea primă a apei vierene este *izvorul*. Desigur, modelul este izvorul din natură, dar poetul îl transfigurează la modul ontologic. Ca în codrul eminescian, izvorul vierean este „veşnic tânăr şi bun“, iar, peste toate, e punct arheal:

Toate se schimbă în viaţă,
Numai izvorul nu.
(Izvorul)

În *Biblie*, apa este matrice a creaţiei. Dumnezeu se proclamă *izvor de ape vii*[546]. „Iisus – ne atrage atenţia Patricia Hidiroglou – se află în miezul însuşi al noţiunii de izvor viu“[547]. Altminteri, apa este *materia prima* în mai toate mitologiile. Elementul cel mai important din Paradis pare să fie apa. Edenul este străbătut de un fluviu care udă grădina şi se desparte în patru braţe[548]. În toate religiile, apa este materia diverselor rituri. Ploile şi roua dimineţii sunt, în *Biblie,* semne ale bunăvoinţei divine. Potopul a purificat pământul, devenind întemeietor de culturi umane[549].

Propriu-zis, apa întemeiază civilizaţia. Grigore Vieru, în plus, încarcă izvorul de suflet matern şi de paideuma copilăriei, recunoscându-i sorgintea celestă, totodată:

La munte izvorul
Din cer izvorăşte.
Ca sufletul mamei,
Ca sfântul ei grai
În care te văd
Fără de moarte.
(Poem de munte)

Numai în apa izvorului e posibil un narcisism vierean, sub semnul nemuririi:

Şi eu în
Adâncu-i cel rodnic
Ca-n lumina ochilor tăi
Fără de moarte mă văd.

Sorgintea celestă a ploii este des proclamată de Grigore Vieru: „Ploaia este cel mai frumos mijlocitor între terra şi cerul pe care omul, nu ştiu de ce, vrea cu orice preţ să-l cucerească. N-ar fi mai bine să se apropie de el?! De ce să cucereşti soarele, stelele?! Mi-i dragă ploaia

pentru că spală şi învoioşează frunza chinuită de fumul maşinilor. Şi spală şi sufletul omului. Când plouă, omul pare mai frumos, mai îngândurat“[550]. Există o irezistibilă nostalgie a ploii la Grigore Vieru. Trebuie să fii ţăran în adâncul sufletului ca să pricepi această tânjeală. Pe deasupra, ploile lui sunt ale copilăriei şi au sfinţenia sufletului matern. Ploaia de vară, observă Bachelard, este cea mai maternă dintre toate, ea creează „imaginea unui potop de lapte“[551]. Nicăieri nu se vede mai bine sentimentul matern al naturii, care vine direct din sufletul copilului: „Iar sentimentul pentru natură este atât de durabil în anumite suflete, tocmai pentru că, în forma sa originară, el este la originea tuturor sentimentelor. E sentimentul filial. Toate formele de iubire cuprind un element de iubire faţă de o mamă“[552].

Să se observe că ploile preferate ale lui Vieru sunt cele de vară, fecunde, purificatoare şi materne. Nu veţi găsi în imaginarul său poetic teroarea ploilor monotone şi reci ale toamnelor bacoviene. Potopul vierean e cel al purificării şi al reculegerii divine. Pe arca noului Noe se va găsi o singură fiinţă – *lacrima*, semn al crucii ispăşitoare:

Pe lemnul Ei de măslin,
Ca Noe în barcă, pluti-voi
Pe apele potopitorului ceas,
Luând cu mine o
Singură fiinţă:
Lacrima.
Şi viaţa nu pieri.
Poate ca nicicând
Mă voi lipi strâns de
Crucea
Plânsă încă o dată
De Nemărginire.
(Crucea)

Asta pentru a salva şi fiinţa cea mai pură – *lacrima* – de ameninţările întinării:

Ceva se-ntâmplă azi cu noi:
Azi lacrimile sunt gunoi…
Eu mor pe cruce pentru ea,
Iar lumea hohoteşte rea.
(Doină)

Într-o astfel de lume, chiar şi izvorul, eternul, poate fi pus la îndoială, dar rămâne convingerea că în el se ascunde *dorul*:

Totul e îndoielnic –
Chiar şi izvorul.
Poate că nu el se-aude.
Poate că dorul.
(M-a strigat cineva?)

Cu siguranţă, pentru că izvorul este imaginea arhetipală a *paideumei*. Iar în auz dorul e *cântec,* pe când în ochi el este *lacrimă.* Muzica este singura care poate topi ce-i *dur*, aidoma lacrimii. Nu întâmplător ultima parte a volumului *Strigat-am către Tine*, cea dedicată textelor muzicale, se intitulează *Cununa de rouă* şi are ca moto această observaţie a lui Tagore*:* „Tot ce-i dur se va topi în farmecul muzicii". Chiar şi *strigătul* va deveni muzică, pentru că e *către Tine,* iar nu un *Hau!… Hau!… depărtat sub stele înghețate…*[553]*,* nu un strigăt în cavoul bacovian, neauzit de Nimeni. E strigătul către Dumnezeu, chiar dacă e de pe Cruce. Roua viereană este purificarea durerii, a sângelui de pe cruce: „Întâi să lucească pe vârful peniţei stropul cel roşu al sângelui meu, pe urmă roua de pe iarbă"[554].

Adevărata dragoste nu-i altceva decât o *floare înrourată:* „Noaptea îndrăgostiţilor este floarea înrourată pe care-o găsesc şi-o culeg numai inimile învăpăiate"[555].

Numai roua se poate compara cu lacrima. Originea ei este „din *cer* când vremea e foarte senină“, „o apă pură impregnată de materie celestă, iată ce este roua“[556]. Pentru Gustave Kahn (*Povestea aurului şi a tăcerii*), roua este apă amestecată „cu mierea cerului şi cu laptele stelelor“, iar pentru Henry de Rochas – chiar „nuditatea radicală a tuturor lucrurilor“, veritabil lapte al cerului şi „principala hrană a seminţelor“. Rezonanţa maternă şi alchimică a rouăi este indiscutabilă: „A visa la rouă ca germene şi sămânţă înseamnă a participa din adâncul fiinţei tale la devenirea lumii“[557]. Asta face Vieru, năzuind să iasă din *neagra noapte* la licoarea dimineţii, „zori distilate“, oglindă a visului alchimic al „celei mai limpezi dintre pietre“[558].

Dintre ipostazele apei vierene, totuşi *lacrima* e cea privilegiată. Ea adună în sine mai ales fiinţa ca *Dasein.* Este cea mai *umană* dintre toate apele. E fiinţa completă: „chip de zeu trist“, „greier de cleştar“, „creier gânditor“, „Soare arzător“, „glonte mânios“, „iepure plâns“ ascuns în a „genei umbră“, „deal de sare greu“, *clopot* şi *viaţă* (*Lacrima*). Nu chipul rigid e frumos, nu ochii nepăsători, ci doar cei care-s umeziţi de lacrimă: „Nu sunt mai puţin frumoase lacrimile iubirii în ochii mai puţin frumoşi“[559]. Chiar şi curajul e măsurat de lacrimi: „Ai atât curaj câte lacrimi strălucesc în adâncul lui“[560].

La George Coşbuc, dimpotrivă, lacrimile sunt pentru copii şi pentru femei, ceea ce ar admite şi Grigore Vieru, dar ele sunt semnul slăbiciunii şi al laşităţii: „Căci plânsu-i de nebuni scornit/Şi de femei!“ (*Moartea lui Fulger*). Mai apropiate de Vieru sunt lacrimile lui Octavian Goga, imagine, însă, doar a *suferinţei* unui întreg popor lipsit de libertate: „La noi sunt cântece şi flori/Şi lacrimi multe, multe…“ (*Noi*). Şi la Vieru asemenea conotaţie este

puternică, dar bogăţia de nuanţe este incomparabilă la poetul basarabean. Numai *plânsul* eminescian îl poate întrece prin diversitatea registrului semantic, de la arsenalul *sublimbajelor naturii* până la plânsul ontologic al Demiurgului. Dar cel mai copleşitor plâns din poezia românească rămâne cel bacovian, ca plâns răsfrânt în fiinţa omului şi în cea a naturii, toate izvorând din *plânsul materiei.* Un reflex al acestui plâns fundamental este, la Grigore Vieru, *plânsetul humei.* Însă nu de aici vine originalitatea lui Grigore Vieru. El nu pune accentul pe *starea de plâns*, ci pe *lacrimă*. Iar lacrima, spuneam, nu mai este semn de slăbiciune omenească, precum la Coşbuc, ci, din contră, de *tărie a caracterului*, este concomitent *anima* şi *animus.* În lacrimă se descifrează adevăratul caracter al omului: „Caracterul adaugă strălucire de foc lacrimii“[561].

Desigur, nu toate lacrimile au puritatea pietrei filosofale, dimpotrivă, cele din urmă sunt rarisime, ca în alchimie. Vieru o şi numeşte pe lacrima privilegiată – *lacrimă de aur*: „În noianul de lacrimi se nimereşte şi câte una de aur“[562]. Ei bine, această *lacrimă de aur* devine enigma plânsului vierean. Şi să mai spun că atunci când nu mai e loc pentru nici o lacrimă, omul a ajuns în faţa morţii: „Voi muri fără de lacrimi. Le-am plâns pe toate“[563]. Dar cine a plâns toate lacrimile trebuie să fi plâns şi lacrima de aur.

Nici un poet român (posibil şi european) n-a perceput cu atâta intensitate *sacralitatea* lacrimii. Grigore Vieru ar putea exclama împreună cu Antoine de Saint-Exupéry: „C’est tellement mystérieux les pays de larmes“.

Lacrima viereană nu are nimic a face cu lacrimile vărsate la tot pasul de Feodor Karamazov, celebrul erou dostoievskian, sentimental, versatil şi rău. Acesta e plânsul cel egocentric. Încă Evagrie din Pont, la sfârşitul secolului

al 4-lea d. Hr., avertiza asupra degradării plânsului, care uită scopul lacrimilor şi poate duce la rătăcire şi la nebunie. Probabil, un astfel de plâns viza şi bătrânul sfetnic din balada lui Coşbuc. Prin asemenea plâns a trecut şi Robinson Crusoe, cel rămas singur pe insula naufragiului. Asupra lui ne atrage atenţia Andrei Pleşu[564], în *Minima moralia*. La început, Robinson îşi plânge egocentric soarta, deşi „fără vicleşug“, vărsând „lacrimi amare“, oglindă a nenorocirii care a dat peste el: „Lacrimile îmi curgeau şiroaie când mă cândeam la soarta mea“. Este plânsul afectivităţii periferice, de pe a şaptea treaptă a *Scării* descifrate de Sfântul Ioan Scărarul. Robinson regretă, dar nu ştie încă să se căiască. Plânsul adevărat este o *meta-noia*, un salt dincolo de sine, dincolo de Narcis. Aici ajunge Robinson abia după ce cunoaşte suferinţa singurătăţii, în capitolul V al romanului, când descoperă că boabele de orez căzute pe jos au răsărit. Atunci se pomeneşte plângând de bucurie, descoperind aici „ceva providenţial“. Sunt lacrimi fără durere, nedisperate. E ceea ce Grigore Vieru numeşte „lacrima de aur“, iar Sf. Ioan Scărarul *ac de aur.* Robinson o varsă din belşug, cuprins de o bucurie neînţeleasă, deşi se află pe Insula Deznădejdii. Oare nu tot pe o Insulă a Deznădejdii, Basarabia, şi-a descoperit Grigore Vieru *lacrima de aur?* Legătura tainică dintre *foc* şi *lacrimă* (exact ce sugerează „aurul“ lacrimii vierene, cu trimitere la *rădăcina de foc*) a fost subtil reliefată de acelaşi Ioan Scărarul: „Precum focul topeşte trestia, aşa lacrima topeşte toată întinăciunea văzută şi gândită“[565]. În lacrimă, spune Irénée Hausherr, alchimia este completă (*solve et coagula*), ca şi în roua dimineţii: „Lacrima e simultan *solve* şi *coagula*. E dizolvarea «sării», inflamarea apelor «inferioare» (Nicolas Flamel vorbea despre *humiditas ignes*) şi transmutaţie

a sării în perlă“[566]. Această *perlă* de sare transfigurată este suprema frumuseţe umană: „Lacrima nu este altceva decât sarea ce păstrează nealterată frumuseţea omului“[567]. Plânsul bacovian nu ajunge la *purificare*, el este al *punctului negru* din noapte şi, de regulă, e amestecat cu *gelos* (râsul):

Pustiu adânc… şi-ncepe a-nnopta,
Şi-aud gemând amorul meu defunct,
Ascult atent privind un singur punct
Şi gem, şi plâng, şi râd în hî, în ha…
(Amurg de toamnă)

Bacovia nu ajunge în mizeria deşănţării râsu-plânsului, tragedia lui vine de acolo că deşi aflat în *adâncul plânsului, mângâiere n-a văzut*: „Adâncul plânsului *(abyssos penthos)* mângâiere n-a văzut“[568]. Şi fiindcă nu ajunge la iluminare, starea lui e mai rea decât aceea descrisă de Irénée Hausherr: „Cel care o dată plânge, altă dată se desfată şi râde, e asemenea celui ce aruncă cu pâine în câinele iubirii de plăcere; acesta se preface că-l alungă, dar în fapt îl îndeamnă să stea lângă el“[569].

Intuiţia viereană a funcţionat iarăşi cu siguranţă, fiindcă o poruncă a aforismelor sale este aceea *să nu arunci niciodată cu pâine în câini.* Pâinea e la fel de sfântă ca lacrima, e chiar trupul Domnului Iisus Hristos şi a arunca pâinea în câini este un sacrilegiu pe care numai dezmăţul plăcerilor îl poate făptui.

Plâsul este condiţia *mântuirii*, „al cincilea botez“, strâns legat de ceea ce teologii numesc *străpungerea inimii*: „Străpungerea este propriu-zis o durere neînfumurată a sufletului care nu-şi dă nici o mângâiere şi-şi închipuie în fiecare ceas desfacerea «*analysis,* moartea» aşteptând ca pe o apă răcoritoare mângâierea lui Dumnezeu, care mângâie pe monahii smeriţi“[570].

Cu Bacovia, s-a petrecut un fenomen straniu: *străpungerea inimii*, în cazul său, a încremenit în „desfacere", în *descompunere* perpetuă, sfârşit continuu. Vieru, în schimb, parcurge întreg drumul, ridicându-se la *bucuria lacrimilor*, la „plânsul pricinuitor de bucurie *(charopoion penthos)*"[571]. Lacrimile riscă să rămână în stadiul demonic al paideumei. Îndemnul Sfântului Ioan Gură de Aur era acesta: „Suferă, dar pune măsură suferinţei". E ceea ce nu reuşeşte Bacovia, dar izbândeşte Grigore Vieru. Căci ţinta suferinţei este bucuria Învierii, îndumnezeirea[572]. Creştinismul afirmă că omul nu e făcut să plângă, ci să se bucure[573].

Aceasta e semnificaţia iubirii de viaţă a lui Grigore Vieru. El este un biruitor, un luminos biruitor. Adam a cunoscut plânsul numai după *păcat*, după izgonirea din Rai. *Străpungerea inimii,* cu lacrimile ei cu tot, este preţul răscumpărării în faţa lui Dumnezeu.

4. DUMINICA MARE

Destinul creator al omului de după izgonirea din Rai se desfăşoară ciclic, în şapte zile. Primele şase sunt ale penitenţei, ale trudei, ale suferinţei, şi chiar ale morţii, pentru ca a şaptea, Duminica (în realitate – *prima*, ca început pur, învietor, aidoma dimineţii pentru zi), omul să revină în paradis, să se facă vrednic de o clipă a *armoniei divine.* Acestea sunt „exerciţii" pregătitoate, prin rugăciune şi muncă, pentru Învierea de apoi, cea întru veşnicie. Grigore Vieru găseşte că poetul, creatorul, în genere, poate concentra fiecare săptămână a lui Dumnezeu într-o zi. 23 de ore din cele 24 sunt cât şase zile de

penitenţă completă, culminând cu *noaptea cea neagră*, pentru ca să ajungem în clipa astrală a *dimineţii*, la răsăritul Soarelui. De aici insistenţa poetului de a numi dimineaţa *duminica zilei*, „sărbătoarea“ ei neîntinată, substitut al Învierii. Şi Vieru o face nu fără temei, căci am văzut ce spun *Biblia* şi Sfinţii Părinţi despre roua şi lumina dimineţii. Dar Grigore Vieru are un veritabil cult pentru fiecare zi a săptămânii, fiecare avându-şi noimele ei, încât poetul concepe în acest ritm ciclic însăşi viaţa. „Nu poţi unge pâinea zilei de marţi – zice Vieru – cu mierea zilei de luni sau de miercuri“[574]. Un volum se intitulează *Steaua de vineri*, însă în poeme sunt numite şi celelalte zile ale săptămânii, privilegiată, din acest punct de vedere, fiind *duminica*. În schimb, în universurile artistice sufocate de entropie, *diferenţa* dintre zilele săptămânii a dispărut. Asemenea diferenţe sunt imposibile în *golul istoric* bacovian, iar D.R. Popescu, ale cărui romane stau sub semnul unei teribile degradări umane, o şi spune: „Toate erau la fel, ieri ca azi, ca alaltăieri, ca acum o lună, nu ştiai dacă zilele trec sau nu, nici duminicile nu mai contau, erau la fel cu joile, cu vinerile.“ D.R. Popescu, *Vânătoare regală,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, p. 328). Vieru reabilitează diferenţele, redând demnitatea antologică a zilelor săptămânii. Dintre critici, a remarcat importanţa simbolisticii zilelor săptămânii Stelian Gruia, el raportându-le, îndeobşte, la *vârstele iubirii*, în număr de şapte. Nu voi relua corespondenţele semnalate de Stelian Gruia, dar e de sesizat că el trece, totuşi, surprinzător de de repede peste *duminică*. În schimb, a intuit ceva din importanţa ei Ana Bantoş, fapt remarcat şi în *Periplu critic*.

În teologia creştină, simbolistica zilelor se concentrează în Săptămâna Mare. Ea este *săptămâna patimilor*

provocată tot de păcatele omenirii, de *ură* şi *zavistie*: „aceste două patimi au fost pricina suferinţelor şi morţii Domnului nostru Iisus Hristos“[575]. Dacă ne aducem bine aminte, aceste două patimi sunt cele care au stat insistent în atenţia lui Grigore Vieru, ele afectându-l nu numai pe Mântuitor, dar şi soarta neamului românesc, mai mult decât pe a altor popoare, oglinda cea mai dezolantă fiind chiar Basarabia, însă şi necurmatele adversităţi dintre fraţi, oriunde s-ar afla ei în lume. Invidia şi ura dintre fraţi este condamnată de Sf. Apostol Ioan, iar Sf. Vasile cel Mare scria: „Ce poate fi mai pierzător decât boala aceasta? Stricare a vieţii, vătămare a firii, vrăjmăşie pentru cele date nouă de Dumnezeu, împotrivire către Dumnezeu“[576]. Sf. Vasile cel Mare îl numea pe Cain „cel dintâi ucenic al diavolului“.

Am văzut cum în aceeaşi cheie gândeşte şi Grigore Vieru. El şi-a asumat Golgota suferinţelor neamului său cu nădejdea Învierii acestuia. Săptămâna Mare, cu postul şi penitenţele sale, aduce în noaptea de Înviere *pacea.* Părintele Cleopa recapitulează evenimentele *ispăşirii* pentru fiecare zi din Săptămâna Mare[577]. Duminica Învierii înseamnă „plinirea legii“, adică *dragostea,* spune Sf. Apostol Pavel: „Iubirea nu face rău aproapelui; iubirea este deci împlinirea legii“[578].

Mântuitorul a pătimit pentru ca violenţa fratricidă să înceteze, aşa cum a argumentat şi René Girard. „Dragostea – spune Sf. Ioan Gură de Aur – nu pricinuieşte aproapelui nici o vătămare, şi unde domneşte dragostea, acolo nu se vede nici un Cain şi ucigaş de frate. Astupă izvorul neiubirii, mai ales al pizmei[579], pârâul păcatelor îndată se va usca; scoate rădăcina, atunci ai stârpit roadele“[580].

Despre ce *rădăcină* vorbeşte Sf. Ioan Gură de Aur? Cea opusă *rădăcinii de foc* vierene? Nu: „Adică dragostea – rădăcina şi izvorul şi mama a tot binelui. Ea, asemenea unei rădăcini, produce mii de ramuri ale faptei bune, se varsă ca un izvor în nenumărate pâraie, şi asemenea unei mame îmbrăţişează pe toţi cei ce scapă la dânsa. Fiindcă sfântul Apostol Pavel foarte bine ştia aceasta, a numit-o rod al Sfântului Duh“[581].

Cum se vede, Sf. Ioan Gură de Aur vorbeşte de simbolurile vierene: *rădăcină, izvor, mamă.* Opoziţia dintre violenţă şi pace apare astfel la Grigore Vieru:

Nu plumbul!
Porumbul
Cu săbii de aur.
Nu norul! Ci dorul
Pe frunze de laur.
Nu ceaţa! Ci faţa
Ta, lună, în ape.
Nu spada! Ci draga
Aproape-aproape.

Interesant că aceste opoziţii au, dincolo de rezonanţa lor creştină şi general-umană, şi una *non-bacoviană*: *aurul* porumbului este opus *plumbului* (ucigaş violent, ca glonte, lent, ca plumb în cavoul bacovian), *norul* toamnelor şi *ceaţa* sunt opuse *luminii* de lună răsfrânte în ape, *războiul* (numit metonimic *spada*) se opune *dragostei* de aproape. Neîndoielnic, *aurul* este al Duminicii, chinurile, blestemele, ceaţa – ale zilelor spre Golgota. Dar, totodată, fiecare zi poate să aibă o *stea* sau o *floare de aur.* Exceptând duminica, „Există o floare de vineri“ sau o *floare de aur* a zilei:

Pierd totul, pierzând aurul florii,
argintul
din glasul privighetorii.

Pe cine să blesteme omul,
pe cine să blesteme?!

Pentru poet, bucurie duminicală devine fiecare rând scris: „Duminica mea este rândul pe care-l scriu“, mărturiseşte traducătorului bulgar Ognean Stamboliev, într-un interviu[582].

Faţa iubitei este şi ea o *duminică,* dobândind *veşnicie* prin iubire:

Iar tu, iubito-mi vine
Să cred că eşti eternă,
Cum sunt eterne-aceste
Câmpii cu ochii verzi!

Numai mama are duminica prea strâmtă, căci ea este fiinţa destinată mereu jertfei:

Ai clopotul prea mare,
Duminica prea strâmtă
De aceea baţi şi-n mare,
Şi-n stea, şi-n ram…

Dacă duminica mamei e „strâmtă“, mama este ea însăşi *duminica*:

Sunt multe sărbători pe lume,
Le-avem întregi ori un crâmpei –
O nesfârşită sărbătoare
Sunt ochii mamei, vorba ei.
(Aşa o ştiu)

Identitatea dintre bătrâna mamă şi duminică este exprimată astfel: „Ziua de duminică este bătrânica ce merge încet la biserică“[583]. Aceeaşi mamă: „Toate zilele ar vrea să stea de vorbă cu Dumnezeu, dar numai Duminica are răgaz“[584].

Casa părintească, *axis mundi*, este cronotopul duminical prin excelenţă:

Aici,
Dacă nu eşti alb de ninsoare,
Eşti alb de duminică.

Se confirmă din nou valenţele sacre ale *albului* vierean. Albul este chiar culoarea Duminicii, după cum este culoarea *drumului mamei*, deosebitor de *drumul verde* al iubitei. Casa părintească este şi duminica Patriei, căci aici e adevărata linişte:

Acasă
Patria mai liniştită este.
Şi mai a mea.
(Casa părintească)

Există o certă identitate între copilărie şi duminică, toposul lor fiind tot casa părintească: „Sunt atât de frumoase poarta şi ferestrele casei părinteşti că, mai ales duminica, par să se joace între ele ca nişte copii[585].

În sfârşit, poetul se defineşte ca *omul duminicii,* formulă cum nu se poate mai fidelă pentru personalitatea artistică a lui Grigore Vieru:

Sunt omul duminicii.
Nu dau nic un sfat
Glontelui
Şi nu primesc nici eu
Vreun sfat de la el.
Îmi ajunge o singură pâine
Cum zilei
Un singur soare.
(Omul duminicii)

Duminica Învierii aduce vestea cea bună, vestea *bucuriei creştine.* „Bucuraţi-vă!“ sunt cuvintele lui Iisus adresate mironosiţelor care au aflat primele de Învierea Domnului. Duminica Învierii este aceea „când se lumina spre

ziua cea dintâi a săptămânii“[586], „foarte de dimineaţă“, „la răsăritul soarelui“[587].

Dar este exact dimineaţa numită de Grigore Vieru *duminica zilei!* Este dimineaţa luminii de strălucire şi de slavă anunţată de *schimbarea la faţă* de pe Muntele Tabor[588]. Sau, cum zice poetul:

Şi toţi suntem luminaţi
De o bucurie neînţeleasă.
(Ars poetica)

Am citat, aşadar, dintr-o *ars poetica*, atestând că poezia viereană tinde spre cea mai înaltă misiune a creaţiei, pe care a întrevăzut-o şi fratele său din oglindă, G. Bacovia, cel ce visa să scrie *poema roză a iubirii viitoare* şi pe care el, evident, n-a scris-o. A scris-o oare Vieru? Poetul ar răspunde cinstit că abia s-a simţit în preajma ei, aflat în Insula Disperării. Dar cert e că, aşa cum a demonstrat Nichifor Crainic într-o frumoasă carte a sa, „Nostalgia paradisului e impulsul fundamental al plăsmuirilor omeneşti“[589].

Mărturia de credinţă a lui Grigore Vieru este deschisă şi sinceră: „Atâta doresc, Doamne, să cobor ca un abur cald din numele Tău peste tot ce îngheaţă ca suflet, peste tot ce capătă chip de suferinţă şi rană“[590]. Singurătatea omului are noimă doar spre a-l găsi pe Dumnezeu: „Dacă nu găseşti în singurătate pe Dumnezeu, prinde bine şi prietenia maimuţei“, adaugă ironic poetul[591]. Nu căuta explicaţii la iubirea lui Dumnezeu: „Eu ştiu că Dumnezeu mă iubeşte, dar nu ştiu pentru ce“[592]. Nu putem cunoaşte pe Dumnezeu, dar îl putem *trăi fără teamă*: „A-l trăi pe Dumnezeu înseamnă a-ţi trăi soarta fără să-ţi fie teamă de ea“[593]. Iar a-l trăi pe Dumnezeu înseamnă a fiinţa întru *adevăr*: „A spune adevărul înseamnă a locui în chiar

ochiul lui Dumnezeu din care poţi cădea numai o dată cu lacrima Sa“[594]. Dumnezeu este instituirea păcii între oameni, curmarea violenţei fratricide: „Luptând împotriva lui Dumnezeu, mai poţi oare zidi şi înălţa pacea între oameni?“[595].

Ca pe o extraordinară duminică a *tainei fratelui* înfăţişează Grigore Vieru duminica *podului de flori.* Iat-o, *in extenso,* chiar la Pererita: „Sunt cu mine, la Pererita, mai mulţi prieteni veniţi din Chişinău, printre care compozitorii Ion Aldea-Teodorovici şi Anatol Chiriac cu soţiile – cântăreţele Doina şi Silvia. Ei trimit mesaje spre celălalt mal prin cântec. Rudele se întâlnesc şi se îmbrăţişează acolo sus, sub Cer, în cântecul lor: *Trei culori/Şi-o singură vorbire,/Trei culori/Şi-o singură iubire, /Trei culori şi-o singură credinţă,/Trei culori şi-o singură fiinţă!*

Iată că, aproape ca la un semn divin, oamenii se aruncă aşa îmbrăcaţi cum sunt, în apele reci ca gheaţa, pornind unii spre alţii, de pe ambele maluri, cu mâinile întinse, ca cei care se îneacă şi caută disperaţi să se agaţe de ceva. Şi-acel ceva era iubirea firească dintre fraţi pe care, în acea norocoasă şi dumnezeiască zi de mai, chiar cea mai veninoasă gură nu putea să o înjure deschis. Într-o înfiorare de nedescris, mâinile se atinseră unele de altele şi poate că lăcrimaseră şi ele, nu numai ochii. Răsună muzica într-o parte şi alta a Prutului, iar sub îndemnul ei se încinge o horă în chiar mijlocul Prutului care, spre fericire, era foarte scăzut. O horă în mijlocul unei ape curgătoare – aşa ceva n-am văzut şi n-am auzit.

Spurcat amar de vreme de umbra armei grănicereşti, cred că în ziua aceea a fost resfinţit Prutul. Am văzut oameni care îşi făceau cruce în apa ce curgea la vale amestecată cu lacrimile lor şi cu flori“[596]. Din nefericire,

politicienii de pe ambele maluri ale Prutului erau obişnuiţi cu altfel de „sărbători“.

În anii festivismului înrobitor, Grigore Vieru readucea speranţa şi restituia sărbătorii rolul ei iniţiatic, purificator. Duminica lui Grigore Vieru este o *Duminică Mare*.

Se ştie că Învirea a adus oamenilor *bucuria vieţii,* vestea cea bună împotriva violenţei şi a morţii. Dar Iisus Hristos s-ar fi dezis de natura sa divină dacă ar fi rămas cu trupul printre oameni. Este, poate, aceeaşi situaţie cu Hyperion al lui Eminescu. Hyperion s-a întrupat de două ori în fiinţă omenească, dar el nu putea să rămână printre oameni. Aceasta este semnificaţia ontologică a izolării lui pe bolta cerească. Constantin Noica a sesizat tâlcurile acestui final şi ceva pe deasupra comparativ cu intenţia alegorică a poetului, mărturisită pe f. 56 a mss. 2275 din Bibliotec Academiei. Este adevărat, Hyperion *se-nalţă*, dar el a lăsat pe pământ *dâra de lumină* care s-a pogorât asupra celor doi pământeni, făcându-le posibilă dragostea.

Iisus Hristos a rămas cu apostolii şi printre muritori 40 de zile. A venit, însă, Ziua Înălţării. Părăsirea celor cărora le-a adus marea bucurie a Învierii era absolut necesară, chiar dacă a putut să fie prilej de întristare pentru apostoli şi pentru credincioşi, în genere: „Dar Eu vă spun adevărul: Vă este de folos ca să Mă duc Eu. Căci dacă nu Mă voi duce, Mângâietorul nu va veni la voi, iar dacă Mă voi duce, Îl voi trimite la voi“[597]. Şi: „Ci, fiindcă v-am spus aceasta, întristarea a umplut inima voastră“[598]. Dar întristarea este contracarată de noua veste: anume că Înălţarea la Tatăl ceresc nu înseamnă şi o *părăsire* a omenirii, fiindcă în a cincizecea zi se va pogorî pe pământ în cel de al treilea *ipostas* – Sfântul Duh: „când Mă voi duce, voi trimite vouă alt mângâietor, şi nu vă voi lăsa sărmani“[599]. Altfel spus, Dumnezeu, ca *Treimea cea de o*

fiinţă va fi mereu printre oameni. Va aduce lepădarea de păcat şi judecarea cea dreaptă. Aceasta este o veste la fel de importantă ca şi Învierea. Ea se va făptui în a cincizecea zi de la Înviere, în Duminica Rusaliilor, care va deveni în creştinism Dumnica Duminicilor, adică *Duminica cea Mare*.

Duhul Sfânt a fost trimis târziu pentru ca oamenii să simtă ce înseamnă lipsa unei mângâieri[600]. Mângâietorul a coborât în Duminica Mare în chip de *limbi de foc* şi „i-a povăţuit pe apostoli la tot adevărul, i-a învăţat şi i-a luminat, şi prin limbile, ce a dat fiecăruia a vorbi, le-a arătat ţările, care erau încredinţate învăţământului lor“[601].

S-a produs acum o extraordinară transformare în sens invers decât în vremea Turnului Babel. Atunci, oamenii, „umflaţi de mândrie“, voiau să ajungă cu turnul lor la cer. Dumnezeu i-a dezbinat prin amestecul limbilor, încât oamenii trufaşi nu s-au mai putut înţelege între ei şi Turnul Babel s-a năruit. „Acum din contra – zice Sf. Ioan Gură de Aur – s-a vărsat Duhul Sfânt în chipul limbilor, pentru ca lumea cea dezbinată întru sine iarăşi să se aducă la o unire (mai înaltă), adică la împărăţia lui Dumnezeu, la credinţă şi la dragoste. Cu aceasta s-a săvârşit ceva neobişnuit şi nou. Oarecând limbile au dezbinat lumea şi au sfârâmat unirea cea păcătoasă, or acum limbile cele de foc iarăşi au adus unirea în lume şi cei dezbinaţi iarăşi s-au legat unii cu alţii. Aceasta a fost pricina, pentru care Sfântul Duh s-a arătat în chipul limbilor. Dar limbile s-au părut a fi de foc, căci mulţi spini ai păcatului crescuseră în noi“[602].

Dumnezeu a pus *adevărul* în limbile care au *rădăcină de foc*, aşa cum s-a pogorât Mângâietorul în Duminica Mare. Atunci, apostolii, oameni simpli, pescari neînvăţaţi, s-au pomenit a vorbi limbi pe care nu le ştiuseră mai

înainte, limbi în care au propovăduit cuvântul lui Dumnezeu, încreştinând popoarele şi devenind autori de cărţi sfinte. Este aşa-numitul fenomen al *glosolaliei* produs de pogorârea Duhului Sfânt[603]. „Cincizecimea – spune Mitropolitul Antonie Plămădeală – a operat în Apostoli convertirea de la frică la curaj, de la neştiinţă la ştiinţă, convertirea la cunoaştere, la înţelegerea lui Hristos aşa cum nu-l înţeleseseră înainte“[604].

Roua dimineţii din Duminica Mare înseamnă a doua naştere. Hristos a spus apostolilor: „Cine nu se va naşte a doua oară din apă şi din duh nu va vedea împărăţia lui Dumnezeu“[605].

Ca în lumea lui Vieru, Rusaliile înseamnă o sărbătoare a florilor, casele sunt împodobite cu flori. Pogorârea Duhului Sfânt înseamnă şi legitimarea divină a limbilor naţionale. Aceasta cheamă la unire, iar nu la dezbinare. Atunci, Sf. Apostol Andrei a avut şi revelaţia limbilor vorbite de popoarele de la Dunăre şi Carpaţi pe care le-a convertit la creştinism. De aceea, şi pentru Grigore Vieru Limba Română este Duminica Mare a neamului.

Opera lui Vieru este *plină* de darurile Duminicii Mari. Aceasta este cea mai înaltă cuprindere a conceptului de *poetică a preaplinului.* Mama viereană este fiinţă din fiinţa Mângâietoare. Duhul sfânt este puterea intermediară între Dumnezeu şi om. Dar aşa este şi Mama lui Grigore Vieru:

Mama mea viaţa-ntreagă,
Stând la masă, ea şi eu,
Se aşază între mine
Şi preabunul Dumnezeu.

Oh, şi crede-aşa într-însul,
Că în ochii ei cei uzi

Chpul Lui de pe icoană
Se arată şi-l auzi.

Şi eu ţin atât la mama,
Că nici când nu îndrăznesc
Dumnezeul din privire
Să mă vâr să-l mâzgâlesc.
(Autobiografie)

Să se ţină seama că această magnifică poezie este scrisă în 1968, în plin ateism revoluţionar.

Iubind atât de mult Limba Română, minunea nu ar fi fost posibilă fără ca poetul să nu fi simţit că şi limba lui maternă e una dintre *limbile de foc* care s-au coborât peste capetele apostolilor. El are convingerea că „Limba este creaţia omului prin Dumnezeu. Mai sus omul nu s-a putut ridica. Mai sus Domnul a ridicat numai stelele pe cer şi brazii pe munţi“[606].

Iubindu-şi atât de mult Patria, poetul o aşază sub lumina Mângâietorului, căci o iubeşte ca şi apostolii limbile pe care nu le ştiau: „Două sunt cele pe care le-am iubit fără să le văd mai întâi: Dumnezeirea şi Patria“[607].

Şi tot ca apostolii primeşte Vieru darul *cugetării* la pogorârea focului ceresc: „Cugetarea este măduva de foc a unui fulger care străpunge bezna“[608]. Aceasta e coborârea *sofianică*, atât de organică ortodoxiei răsăritene: „Lumina cerului curge gata povestită în ochii noştri“[609].

În Duminica Mare a lui Grigore Vieru e o fărâmă din lumina *zilei dintâi.* Să mai poţi privi lumea prin *lumina dintâi*, iată o minune de care se vor uimi toţi într-o vreme când totul pare întinat iremediabil. Aici atinge Vieru culmea talentului său şi aş înclina să-i recunosc măcar o fărâmă de geniu. Nu ştiu de ce, dar eu când citesc poezia *Ca prima oară* mă infior ca în faţa unei poeme de Eminescu şi-mi dau lacrimile. Poate nici una dintre creaţiile

sale nu atinge puritatea cântecului Duminicii Mari, *starea de pruncie*, într-o asemenea măsură, deşi pare o poemă de fundal:

Merg pe pământ
Şi sun ca vioara.
Toate îmi par că sînt
Prima oară.
Ca un copil
Aştept dimineaţa,
Până la lacrimi
Mi-e dragă viaţa.

Orice splendoare
Mă doare,
Mă doare-această floare
Şi frumuseţea ta,
Şi frumuseţea ta!
Şi-această zi
Ce mâine nu va mai fi,
Nu va mai fi!

Înfiorat spun mamă şi tată
De parcă-mi văd părinţii
Prima dată.
Ca un copil
Aştept dimineaţa,
Până la lacrimi
Mi-e dragă viaţa.

Când mă cuprinzi
Tremur, ah, toată,
De parcă-aş iubi, iubi
Prima dată.
Ca un copil
Aştept dimineaţa,
Până la lacrimi
Mi-e dragă viaţa.

Omul postmodernist, pierzându-şi inocenţa, declară că nu mai poate spune femeii iubite *te iubesc*, ci se simte obligat să spună *te iubesc ca Romeo pe Julieta.* El cade, inevitabil, în parodie, în declaraţia de dragoste a lui Rică Venturiano. Aparent, Grigore Vieru, judecând după poema reprodusă, se înscrie în norma omului postmodernist. Şi el spune *ca prima oară, ca un copil*. Şi totuşi miracolul vine de acolo că pe Vieru îl poţi crede, iar pe omul *simulacrelor* **nu.** Şi asta din pricină că omul vierean nu şi-a pierdut *inocenţa.* Ea vine direct din izvorul nesecat al *copilăriei* şi se transfigurează în Duminică Mare.

Grigore Vieru nu este numai *copilul cel mare al neamului,* ci şi *Duminica Mare a neamului românesc* de pretutindeni. Sau măcar o fărâmă din ea. Şi nu pentru că aşa a voit el, ci fiindcă ceva inexplicabil l-a ales să ne reprezinte în chip de supremă sărbătoare creştină tocmai acolo unde *nu e loc de sărbătoare a neamului.* Aşa se explcă de ce el este azi cel mai iubit dintre poeţii români în viaţă. Şi nu e de mirare că are şi va avea duşmani care nu înţeleg şi nu pot iubi Duminica Mare a neamului. Din felurite pricini, fireşte. Dar, în orice caz, cei ce n-au suferit ca Grigore Vieru pentru fiinţa neamului românesc din Basarabia şi, de aceea, nici nu se vor putea bucura de Duminica Mare a Poetului. Vor continua să creadă că jocurile lor infantile de vorbe sunt cu mult mai preţioase.

E dreptul fiecăruia.

La fel vor gândi, dar cu mult mai vârtos, cei care au dezlănţuit, în anul de graţie 2004, cea mai murdară campanie de compromitere a scritorilor care mai cred, la Chişinău, în valorile naţionale. Această campanie, care întrece tot ce au putut imagina comuniştii stalinişti în materie de lichidare a adversarilor incomozi, are semnificaţia provocării *morţii civile* a lui Eminescu, la 28 iunie

1883, când a trebuit să fie scos din presă în „cămăşoiul de forţă“ şi dus la spitalul de nebuni.

Un imbecilizat ideologic, mă văd nevoit să reamintesc, ascuns sub comoditatea anonimatului, scrie în *Moldova suverană* din 30 ianuarie 2004, că Grigore Vieru nici măcar „nu merită… să fie decapitat. Pentru că nu a fost şi niciodată nu va fi purtător al spiritului neamului care trăieşte în această ţară, pe care o numeşte Republica Moldova şi la care ţine“. O prostituare, o răsturnare a valorilor, într-un limbaj primitiv greu de egalat. Dar ţinta e una singură: lichidarea morală şi civilă a scriitorului, pentru că moartea fizică e doar chestiune de timp.

VI.
FINAL DE POETICĂ

Desigur, cu ultimele cuvinte ale capitolului abia încheiat, ar fi trebuit să se termine şi această carte. Totuşi, au mai rămas de făcut mici retuşuri şi de completat fisurile care n-au putut fi astupate în febra scriiiturii.

„În artă, ca şi în război – spune Grigore Vieru –, trebuie să mergi pe drumul tău ca să învingi“[610]. Aşa că, în capătul tuturor bătăliilor (care nu s-au încheia), purtate cu o răbdare de care numai geniul colectiv al poporului este capabil, Grigore Vieru poate să spună liniştit că a mers pe un drum numai al său, cu numeroase vecinătăţi (pe care criticii le-au înregistrat cu sârguinţă), dar pe cărările cărora poetul niciodată nu s-a rătăcit sau împotmolit. Şi asta din pricină că adevăraţii săi magiştri, folclorul românesc şi Eminescu, au exercitat asupra lui o influenţă *catalitică,* iar nu una *modelatoare* (în limbajul lui Blaga). Apoi, deşi nimic din fiinţa lui nu a fost bacovian, a înţeles ca puţini alţii ce lecţie superbă, în prelungirea celor doi maeştri pomeniţi, ne-a dat G. Bacovia, în perfectă consonanţă cu matricea românească. E grăitor că între *tradiţionalişti* (sămănătorişti) şi *modernişti* Vieru îl preferă pe Bacovia, dovadă că a intuit singularitatea acestuia în raport cu cele două tendinţe dominante în cultura poetică românească: „Sămănătoriştii au pudrat cuvintele, modernişti le-au scos măduva: a venit Bacovia şi a salvat ce a mai rămas viu şi curat în ele“[611].

Aprecierea aceasta poate să vorbească despre sine însuşi şi ar fi bine să o luăm în seamă în încercarea

noastră de a-i găsi o etichetă care să-l exprime. Poetul nu se simte nici *sămănătorist*, cum îl văd şi-l vor unii, dar nici un *neomodernist* din speţa generaţiei din Ţară, cea a „necuvintelor“ nichitastănesciene, prin care Nichita Stănescu se revendica, în primul rând, din ermetismul sintactic al lui Ion Barbu, deşi acest maestru al său n-a căzut niciodată în păcatul inflaţiei de cuvinte în necuvinte. Reperul-cheie în dorinţa de autodefinire rămâne tot cuvântul, dar strâns legat de soarta Limbii Române în ansamblu. Grigore Vieru priveşte, ca printr-o fulgerătură, la forţa de recuperare a geniului limbii de către Bacovia, care a reuşit să-i păstreze cuvântului intactă *naturaleţea*, mai mult decât toţi poeţii posteminescieni, deşi mulţi dintre ei l-au depăşit în meşteşugul *potrivirii calofile a cuvintelor*. Bacovia mărturisea că *scrie precum vorbeşte şi că nu e vina lui dacă cele aşternute pe hârtie sunt considerate poezie.* Dar aşa a gândit, în mii de ani, geniul anonim, întotdeauna creator cu mijloace lingvistice minime. E adevărat că Bacovia scria precum vorbeşte, numai că, în autismul lui binecunoscut, el vorbea *fundamental,* din necesităţi existenţiale stricte, dincolo de *pălăvrăgeala* modernilor care a dus la ceea ce s-a numit *degradarea limbajului.* O asemenea *degradare* nu se petrece niciodată în folclorul autentic, nu cel contrafăcut din ultimul secol. În culturile orale, ce nu este *esenţial* se uită a doua zi. Fără ştirea ei, *multum in parvo* este legea funcţionării creaţiei folclorice, acea *stilizare* de pe covoarele ţărăneşti care lucrează aidoma şi-n poezie, iar pentru Brâncuşi – şi-n sculptură. A vorbi *fundamental* înseamnă a folosi extrem de puţine cuvinte, or, exigenţa aceasta, între toţi marii poeţi posteminescieni, a îndeplinit-o cu asupra de măsură G. Bacovia. Pentru asta îl preţuieşte Grigore Vieru pe Bacovia, cel care a

scris, practic, în aproape 60 de ani o singură carte. „Din trei sute de cuvinte – observă Vieru – poate ţâşni un geniu ca Bacovia, şi treizeci de mii de cuvinte nu pot acoperi goliciunea unei mediocrităţi“[612].

De fapt, Bacovia a practicat o *estetică a tăcerii*, când nu a fost a *strigătului.* Grigore Vieru ştie că marile *dureri*, ca şi marile *bucurii* sunt *tăcute.* Pălăvrăgeala, comună oamenilor, îi este străină. Preferă „logosul“ florilor şi al pomilor:

De ce-ai dat, Doamne, grai la om,
Iar nu la floare şi la pom?!
(De ce-ai dat, Doamne?!)

Şi mai departe:

Mai bine ar vorbi
În lume florile,
Iar omul ar tăcea.

Când vine la Bucureşti, stă şi-i ascultă vrăjit pe străzi, cum vorbesc româneşte, pe copii, care nu pălăvrăgesc niciodată, ci totdeauna sunt în miezul *logosului.* Iată încă o motivaţie (dacă nu cumva – principala) care l-a îndrumat să fie poet pentru copii.

Tăcerea este şi a ochilor care se iubesc:

Sunt ochii mei şi-ai tăi
Cei care trişti acum
Spre tăcere se-nchid.
Tăcere
Căzând pe tăcere se-aude.

Iubito!
(Iubito)

Tăcerea poate să fie şi *moartea*, dar din ea vine şi *răsăritul* dimineţii:

Mă uit în ochii tăcerii
Şi văd moartea
Cât de adâncă este,
Acoperit de giulgiul promoroacei.
Altceva nu pot să fac
Decât să privesc în
Ochii răsăritului
Şi să spun: aceasta e moartea.
(Aşa m-am întors)

Şi cum te poţi oare bucura de *duminica zilei*, cum numeşte el răsăritul de soare cu rouă, decât tăcând? Iar, în momente supreme, când nimic nu mai e posibil, salvarea e *să taci în limba ta*:

Iar când nu poţi
Nici plânge şi nici râde,
Când nu poţi mângâia
Şi nici cânta,
Cu-al tău pământ,
Cu cerul tău în faţă,
Tu taci atunce
Tot în limba ta.
(În limba ta)

Poate că aici se ascunde adevărata poetică viereană – *din puterea de a tăcea în limba neamului. Tăcerea în limba ta* pare să fie şi singura postură a superiorităţii cuvântului în faţa *muzicii*. E aici o veche intuiţie shakespeariană, căci „divinul brit" a spus că dincolo de muzică e *tăcerea*. Iar dacă poetul reuşeşte *să tacă în limba lui,* s-ar putea ca să-şi ia o revanşă în faţa muzicianului care se tăinuieşte în fiinţa lui Grigore Vieru. Dacă mă gândesc bine, *tăcerea* şi *muzica* se intercondiţionează, se ajută una pe cealaltă şi de aici, în faptă, rezultă poezia viereană. Dintr-o maximă tăcere a limbii, o economisire care i-ar permite să

facă muzică doar cu două cuvinte, dar acele două cuvinte devin, inevitabil, poezie. Şi o face de nevoie, din *puţinătatea* limbii care a mai rămas în Basarabia. O mărturie a lui Grigore Vieru mi se pare nu numai singulară printre poeţi, dar deosebit de tulburătoare: după Biblie, cartea asupra căreia el zăboveşte cel mai mult este *Dicţionarul limbii române.* E condamnat *să tacă* purtându-şi ochii pe dicţionar, spre a-l învăţa ca pe Cartea Sfântă. De fapt, el deschizând dicţionarul, intră în Cartea Sfântă a neamului, căci dicţionarul este creaţia lui colectivă, un *templu* care e Limba Română, unde poetul se reculege şi se roagă. De aceea, cea mai mare bucurie pentru poet e să se zidească de viu în Templul Limbii române, iar într-un templu *se tace*:

Doamne, poate că
n-am fost nici sfânt, nici oştean,
Pur şi simplu, ziditu-m-am de viu
În templul Limbii române.
Iar în biserică
N-ai cum să fii curajos –
În biserică să fii
Drept şi cinstit.

(Templul)

Apropo de „curajul“ lui Grigore Vieru, pe care el nu şi l-a recunoscut niciodată, deşi tot ce a făcut pentru salvarea fiinţei româneşti în Basarabia este dovadă de suprem curaj intelectual. Nu se declară *curajos,* ci „ruşinos“ în faţa adevărului care-l ia în posesie ca stihiile, căci aşa cum nu noi suntem stăpânii limbii, nu suntem nici ai adevărului, el fiind stăpânul nostru şi trebuie să-i fim supuşi. Nicolae Dabija ne povesteşte o întâmplare cu aparenţe anecdotice, dar o voi aminti aici pentru că este consubstanţială personalităţii lui Grigore Vieru.

Era în iarna anului 1989, „când demonstraţiile se ţineau lanţ în Chişinăul flămând, îngheţat şi disperat“. Mulţimea, mărşăluind, a ajuns în faţa clădirii comitetului central al partidului comunist. Acolo, bineînţeles, un cordon puternic de miliţieni alcătuia un zid de netrecut, deşi tinerii în uniformă erau şi ei lehămitiţi şi derutaţi de manifestaţiile tot mai dese: „Bătea o vântoasă din cele ce-ţi par că scot arborii din rădăcini, care purta cu ea şi un fel de omăt mărunt ca nisipul ce te izbea dureros peste obraji. Oamenii se zgribuleau unii în alţii şi, văzându-i sprijinindu-se unul în celălalt, aveai impresia că voiau mai degrabă să oprească vijelia care te dădea jos de pe picioare…“[613].

Ca în *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi, mulţimea nu ştia precis care-i sunt revendicările. Grigore Vieru, „slab ca un pai“, încerca să rupă câte un cuvânt şi acel cuvânt devenea scânteie şi tunet în glasurile mulţimii. „La un moment dat, Grigore Vieru – mai înainte de a rosti şi eu ceva – se smulse de lângă mine, se izbi ca un fulger în şiragurile de oameni ai ordinei, căzu peste ei, răsturnând câteva rânduri, făcu o breşă în peretele viu, mulţimea se luată imediat după poet şi – până se trezesc din zăpăceală miliţienii, care rămân hăt în urmă – iată-o chiar pe treptele comitetului central“[614].

După ce manifestaţia s-a sfârşit cu o victorie a demonstranţilor, Nicolae Dabija s-a apropiat de costelivul poet şi, cu admiraţie, l-a felicitat: „ – Domnule Grigore Vieru, ce curaj extraordinar aţi avut.

La care Vieru se uită nedumerit la mine, se scutură de urmele de zăpadă de pe trenci şi-mi spune supărat:

– Care curaj, dragă?! Ce fel de «curaj»?! Ce, chiar n-ai văzut că m-a luat vântul şi m-a trântit peste miliţieni?“[615]

Întâmplarea nu e doar plină de haz, dar şi de adevăr, tocmai în sensul că poetul *s-a amestecat cu stihiile iernii,* iar *curajul* său a constat în a se *lăsa trântit peste miliţieni de către vijelie.* La oricare altul frica ar fi fost mai puternică decât *vântul.* Numai Vieru s-a „ruşinat“ să-i stea împotrivă.

Acelaşi e „curajul“ poetului în raport cu limba neamului, curajul *supunerii* în faţa adevăratului *stăpân*, iar nu în faţa „păunilor“ zilei, a falşilor stăpâni. Când limba se găseşte la grea ananghie, poetul trebuie s-o reînveţe cu dăruirea copilului care ascultă cuvintele mamei. Atunci, el îi smulge din *tăcere* comorile pe cale să le piardă: „Poet este acela care aminteşte Limbii Române ceea ce s-a şters din memoria ei“[616].

Într-o poezie dedicată lui Liviu Damian, Grigore Vieru încearcă să explice de ce nu are cuvinte. Pe multe le-a pierdut la joc, în copilărie, altele fiindcă mama i-a fost condamnată să *tacă*, trudind din greu, şi poetul mărturiseşte:

tocmai încep
să învăţ din nou cuvintele.
(Abecedar)

Tot răul spre bine, fiindcă fiecare cuvânt îşi redobândeşte, astfel, inocenţa primordială şi în orice cuvânt trebuie să fie o *lacrimă de aur*: „M-am ferit de vorbele găunoase şi fără de rod şi am găsit vreme şi dragoste să privesc în ochii cuvintelor drepte până când am plâns împreună cu ele – alte secrete poezia mea n-a avut“[617].

Mărturia atestă cât de fecundă şi de modernă se dovedeşte estetica eminesciană a *adevărului*, exprimată şi în *Criticilor mei.* Acolo se găsesc şi cuvintele „găunoase“, cărora Eminescu le zice „goale“ sau „flori deşarte“, *moarte*, adică lipsite de *rod.* Cuvintele rodesc numai dacă

plângi împreună cu ele, zice Vieru. Cuvântul adamic e simplu ca o lacrimă. Cuvântul poetic e *jilav* de roua dimineţii, altfel el devine de prisos şi obscur: „Poezia alambicată – ochiul de sticlă care nu se umezeşte nicicând“[618].

Sticla e semnul transparenţei goale, în ea nereflectându-se nimic, deci e mată, „ermetică“: „În arta ermetică adevărul, de obicei, nu are nici pe unde intra, nici pe unde ieşi“[619]. Numai sticla „jilavă“, care e lacrimă, devine *oglindă*, e enigmatică: „Excesul de claritate (cel al sticlei goale, n.n.) ucide misterul. Ştiu bine asta, de aceea în multe din poemele mele las ceva ascuns. Şi acel ceva este, poate, înţeles numai de mine“[620].

Foarte probabil că poetul are dreptate: ajuns la sfârşitul acestei cărţi, rămân doar cu iluzia că am pătruns ceva din secretele poeziei lui Grigore Vieru. Le-am dezvelit pe unele, dar esenţialul rămâne ascuns în poezia lui Grigore Vieru, şi acel *ceva* nepătruns îl apără şi-i apără opera. N-avem decât a ne lupta mai departe cu *simplitatea* viereană, de vreme ce ne-au trebuit atâtea cuvinte spre a-i da de capăt şi nu i-am dat. „A fi zilnic frumos şi simplu – ce trudă!“, sfârşeşte prin a se mira chiar poetul[621].

Altădată, ne asigură că în simplitatea vorbei lui nu se ascunde nimic şi iarăşi înclin să-l cred: „Vorbesc simplu pentru că n-am ce ascunde“[622]. Dar ne previne că *a te complica în cuvinte* ascunde teama de a descoperi că nu eşti poet: „Unii poeţi complică prea mult limbajul poetic, probabil, de teamă să nu creadă cititorul că nu sunt… poeţi. Dar nasul oricât de frumos ar fi, dacă ochii sunt spălăciţi, n-ai ce vedea la om“[623].

Dacă îşi recunoaşte un maestru desăvârşit al simplităţii, acela este *proverbul* românesc, marele înţelept al satului, neîntrecut de o mie de filosofi. Proverbul e cel mai *smerit* între toate formele logosului. Proverbul se

smereşte faţă de limbă: „Nimeni nu se pleacă mai adânc în faţa Cuvântului ca un proverb“[624]. Poezia ar trebui să-i urmeze exemplul, ca să nu mai bată, astfel, câmpii: „De obicei, proverbul ştie mai bine încotro s-a pornit decât poezia“[625].

E o strădanie excepţională a lui Grigore Vieru de a atinge *ţinta logică* şi *ontologică* a proverbului, atunci când scrie poezie, ceea ce aminteşte de *ţinta logică* a Centaurului lui Ezra Pound. În genere, poemele sale tind să aibă esenţialitatea proverbului, deşi sunt destule cazuri când nu reuşesc. Unele poezii au chiar ca sursă proverbe. Proverbul a rămas unicul profesor de Limbă Română, în Basarabia, după ce războiul i-a alungat pe toţi profesorii peste Prut: „Plecaseră toţi peste Prut. Un singur profesor de Română în tot satul nostru, un bătrân înţelept: proverbul“[626].

Există şi o tainică legătură între esenţialitatea comunicării în proverb şi vocaţia muzicală a lui Vieru. Mihai Cimpoi îl citează pe Lucian Blaga cu această reflecţie care, într-adevăr, i se potriveşte ca o mănuşă şi lui Vieru: „Cântecul şi proverbul au deopotrivă un *ce* greu definibil, aproape cu neputinţă de realizat unui creator cult, anemiat de îndoielile reflexiei: un firesc ce înduplecă inima şi inteligenţa cea mai incoruptibilă, o graţie a întâmplătorului, ceva mai presus de bine şi rău când e cântec, ceva mai presus de adevăr şi neadevăr când e proverb“[627].

Când nu atinge puritatea de cristal a proverbului, poezia viereană jinduieşte la izvorul ei primar: *catrina* populară. Avea pildă pe Eminescu şi pe Bacovia, căci amândoi aceşti înaintaşi au mers conştient sau instinctiv către forţa de esenţializare a celulei germinative a liricii populare. Aceasta este *catrina*. Ea a fost studiată încă de Tache Papahagi, între cele două războaie mondiale şi cercetată

într-o lucrare de referinţă de către Ion Pogorilovschi[628]. Catrina este arhetipul generator al întregii poezii populare, din care pornesc şi ramificaţiile puternice, uneori greu de recunoscut, din lirica celor mai mari autori culţi ai noştri. Ceea ce mi se pare tulburător e că invocata catrină se articulează întotdeauna *dialogic*, încapsulând corespondenţele terestru-cosmic, natură-om, pământ-cer. Or, noi am vorbit mult despre structura dialogică a liricii vierene. Acum, ne putem lămuri despre rădăcinile ei adânci, puterea de identificare cu *inconştientul colectiv* românesc, sau, cum am zice, cu *paideuma românească,* coroborabilă cu partea trainică a talentului vierean – *paideuma copilăriei.*

Catrina e *pattern*-ul structurant dialogic al imaginarului poetic popular. Iată un asemenea model de catrină:

Sus e luna, jos e noru,
Departe-i badea cu doru;
Noru-i jos şi luna sus,
Departe-i bădiţa dus…

Corespondenţele „dialogice“ indirecte sunt muzical-contrapunctice, între *lună, nor, dorul* badelui, de unde şi seria repetitivă de contrast, la Vieru, foarte adesea, cu mult mai bogată. Oricâte dezvoltări şi amplificări cunosc textele în întregimea lor, ele sunt întotdeauna *varietăţi pe aceeaşi temă*, având, adică, o structură muzicală, nefiind altceva decât ramificaţii ale dialogismului originar între pământ şi cer, între natură şi om, între om şi Dumnezeu. Iată cum funcţionează alternanţa contrapunctică *sus/jos* într-o poemă catrinală a lui Grigore Vieru:

Sus ramura bradului,
Jos creanga mărului:
Două braţe
Veşnic spre mine întinse.

Sus steaua,
Jos pâinea:
Doi ochi veşnic deschişi
Ca ochii tăi, mamă.
(Dreapta laudă)

Sau într-o poemă fără titlu:

Tu îmbrăcată mireasă,
Eu îmbrăcat în cuvânt.
Sângele lui, al eroului,
Înveşmântat în vânt.
Pomul îngrădit cu mireasmă,
Sufletul mamei – cu nişte cocori.

Alteori, poetul se adaptează chiar schemei ritmice trohaice, specifică folclorului:

Viaţa asta-i scurtă tare
Cât ai mirosi o floare!
Viaţa asta nu mult ţine:
Cât te-ai apăra de-un câine!
Ba cu dor, ba mânioasă,
Viaţa totuna-i frumoasă,
Ba cu bune, ba cu rele
S-a cam dus şi-mi este jele!
(Viaţa)

Desigur, Grigore Vieru este un poet rafinat, în simplitatea lui, care nu a rămas la stadiul folcloric (deşi rafinamentul e departe de a-i lipsi poeziei populare), în sensul că este creator de *cultură majoră*, în accepţia cea mai înaltă a cuvântului. E de prevăzut că, deşi forţa verbului său nu este una de amploare, părând oarecum monotonă şi, unora, prea „domestică“, opera lui, cu toată inegalitatea ei estetică, e una dintre cele care nu se vor perima, cum se-ntâmplă cu foarte multe experimente zgomo-

toase, mult lăudate de critică, la un moment dat. Prospeţimea *lacrimei* şi a *rouăi* s-a transmis miraculos în expresie, fiindcă bucuria Duminicii Mari vine de departe, din suferinţele de două veacuri ale Basarabiei şi ale neamului românesc, în genere, parte a umanităţii universale. Mesajul reîntregirii se conjugă, la Grigore Vieru, cu ceea ce Sf. Ioan Gură de Aur a numit *taina fratelui*, operă a Duhului Sânt al Duminicii Mari.

Îndrăznesc să spun că, dacă n-ar fi intrat în deriziune sintagma de *poet naţional*, Grigore Vieru ar avea cel mai mare drept să pretindă acest privilegiu, pentru toată aria românismului actual şi între toţi poeţii aflaţi în viaţă. Nu fiindcă ar fi mai talentat decât alţii, ci fiindcă el simbolizează cea mai adâncă rană a românismului rămasă nevindecată: *refacerea unităţii naţionale*.

Măreţia lui vine de acolo că, peste durerile înăbuşite de veacuri, el a reuşit să pună mantia de sărbătoare a Duminicii Mari.

Huşi, 15 februarie 2004

VIERU, UN BACOVIA DE SEMN ÎNTORS
(în viziunea lui Theodor Codreanu)

Faptul că Theodor Codranu s-a apropiat de opera şi personalitatea lui Grigore Vieru, care constituie indiscutabil *un fenomen*, este într-un fel firesc din moment ce ţine în câmpul atenţiei procesele (politic, social, cultural) ce au loc în Basarabia; mai este însă un dedesubt care ni se pare de asemenea foarte semnificativ: scrie despre poetul basarabean după ce a publicat câteva cărţi fundamentale despre Eminescu, Bacovia şi Cezar Ivănescu, important poet contemporan a repetiţiilor obsedante, „Trubadur" orfic rătăcit şi „tâlcuitor" de doine.

Autorul ne vorbeşte într-un Argument despre Conştiinţa riscului de a scrie despre un poet cotat drept „tradiţionalist", „paşoptist", „sămănătorist" în contextul postmodernismului deja clasicizat şi al prejudecăţilor că tot ce nu-i la modă nu prezintă *valoare* dar şi despre o anumită precipitare, determinată de informala campanie dezlănţuită, la Chişinău, împotriva intelectualilor de frunte ai procesului de renaştere naţională.

Theodor Codreanu procedează diacronic în urmărirea consacrării şi devenirii personalităţii vierene mai întâi în republicile din fosta URSS, deci nu atât *acasă*. Autenticitatea, „nivelul înalt al deschiderii spre lume", caracterul profund naţional şi sacru al mesajului, primordialitatea, organicitatea, concentrarea în esenţialitatea tematică şi narativă (Mama, Patria, Iubirea, Limba ca „adăpost al fiinţei", Copilăria) susţinută de profunzimea existenţială şi „cultura sentimentului" toate aceste dimensiuni fundamentale ale mitopo(i)eticii vierene erau descoperite simpatetic, printr-o vibrare a colegilor letoni, lituanieni, ucraineni, georgieni, ruşi în temeiul unei solidarităţi intelectuale şi literare.

Theodor Codreanu face un periplu exegetic destul de lung, urmărind în oglinzi paralele ce au scris alţi critici spre a de-

termina propriile obiective ale analizei spre a-şi găsi astfel – „declicul“ hermeneutic, cheia deschizătoare a căilor de acces, spre a polemiza din mers şi a contura – în consens sau în disensiune cu alţii – protretul paradigmatic al poetului. După ce ne inventariază cele două cărţi cu multă atenţie la nuanţe şi alte repere critice basarabene (Druţă, Damian, Vasilache, Dolgan, Ţurcanu, Palladi, Burlacu, Bantoş, Ciocanu, Strâmbeanu, Galaicu-Păun, Lungu) şi din ţară (de la Marin Sorescu şi Nichita Stănescu la Victor Crăciun, Rachieru, Băileşteanu, Manolescu, Gruia, Viorel Dinescu, Ion Rotaru, Marian Popa, Cistelecan, acesta fiind considerat semnatarul unui dintre textele cele mai obtuze).

Exegetul revine apoi la propriul discurs, constatând mai întâi că viaţa poetului „este, în definitiv, una destul de simplă şi de banală, nu departe de cenuşiul celei bacoviene“. Reintrăm în matricea disocierilor comparatiste codreniene, care ne procură un adevărat deliciu intelectual al re-inter-lecturării: „...Grigore Vieru ne poate apărea ca un Bacovia de semn întors, *un Bacovia* à *rebours*, chiar de la nivelul sociologiei succesului. E cel dintâi izbitor contrast dintre cei doi poeţi cu o structură antropologică asemănătoare“ (sunt nişte costelivi şi extrem de fragili). Asemănarea duce la aspectele contrastive: „Întâietatea în timp fiind de partea lui Bacovia, vom conveni, din acest punct de vedere că Vieru este negativul din oglindă al băcăuanului, iar fiindcă Bacovia este, prin excelenţă, poetul *negativului stilistic*, vom constata că basarabeanul este poetul *pozitivului stilistic*“. Paradisul copilăriei lui Bacovia, alintat de maică-sa, cunoaşte o inversare, în cazul lui Vieru, la a cărei copilărie infernală se toarnă în tipare materne paradisiace, prezenţa mamei umplând golurile.

Atât Vieru, cât şi Bacovia se întorc la izvoare, numai că în direcţii diametral opuse, unul e *descendent*, celălalt *ascensional*. Zeul bacovian (în cazul în care există) s-a ascuns într-o sâmbătă a ultimelor suferinţe, a morţilor care nu mai mor, sălăşluind într-o *apocalipsă fără finalitate*, zeul vierean pogoară din ceruri ca pace a Duhului Sfânt, ca Duminica Mare (*Duminica albă*, ca lumina taborică).

Antibacovianismul lui Vieru se manifestă în bunătatea sa ca *pâinea caldă* (simbol central în imaginarul său poetic). „Naiv" – ca Bacovia sau ca Stănescu, nu are nimic în el de tribun, de luptător. Este totuşi, după cum ne convinge criticul, un *luptător*, căci spune *adevărul*. Sunt văzute pe bună dreptate trei etape în evoluţia „luptătorului": prima este aceea a rezistenţei prin poezie, reductibilă la păzirea *limbii romane* (ca o heideggeriană casă a fiinţei); cea de-a doua e depăşirea simplei rezistenţe prin confruntarea cu imperiul şi prin militantism activ; cea de a treia este realizarea concretă a programului ce se rezumă într-un singur cuvânt – REÎNTREGIREA cu patria-mamă, prin care se va asigura şi reîntoarcerea lui Ulise acasă, în Ithaka, alias România, pe care zeii Moscovei au învăluit-o cu fum gros, transformând-o într-un pământ „odios, oprimator, burghez". Un subcapitol este consacrat tarei pe care o trăieşte poetul (ca şi Eminescu sau Cantemir): *discordia* mioritică între fraţi „...Înfrânt temporar, ca poet militant, el nu poate fi clintit din *rădăcina de foc* a fiinţei româneşti mioritice. Îndărăt, spre ea, să înaintăm".

Criticul intră apoi, în universul liric ca atare structurat axial pe copilărie (*măsura tuturor lucrurilor*, izvorul fiinţei, focarul energiilor primare, al paideumei universale), maternitate cu valoarea ei arhetipală (mama e „trimisa divinităţii pe pământ"), aici intervine iarăşi o comparaţie cu Bacovia: „Infernul bacovian este individual, *vertical*, cel vierean a fost unul colectiv, pe *orizontală*. Bacovia transmută paradisul în infern, pe când Vieru infernul în paradis), casa ca cronotop central al universului vierean, feminitatea („orice femeie este o repetiţie cu diferenţă a mamei primordiale"), vegetalismul (poetul ca un copil al naturii, complexitatea senzorială (poetica elementelor, narcisismul, orfismul, sau muzicalitatea, polifonismul) sacralitatea şi religiozitatea, thanaticul topoii morţii, zorilor apei divine, Duminicii mari.

Autorul a socotit de cuviinţă să scrie şi un *Final de poetică* (capitolul VI), în care încearcă să-i găsească eticheta cea mai potrivită: nu este un poet sămănătorist, cum pretind unii, nici neomodernist din speţa generaţiei Nichita Stănescu din Ţară,

ci mai degrabă un poet al neoclasicismului folcloric, bazat pe *vorbirea fundamentală* (bacoviană), pe estetica tăcerii, a strigătului şi a marilor dureri sau marilor bucurii simple tăcute, a intercondiţionării *tăcerii şi muzicii*, a dialogismului şi esenţializarea de felul celeia din *catrina* populară.

„Îndrăznesc să spun că, dacă n-ar fi intrat în deriziune sintagma de *poet naţional*, Grigore Vieru ar avea cel mai mare drept să pretindă acest privilegiu, pentru toată aria românismului actual şi între toţi poeţii aflaţi în viaţă. Nu fiindcă ar fi mai talentat decât alţii, ci fiindcă el simbolizează cea mai adâncă rană a românismului rămasă nevindecată: *refacerea unităţii naţionale*. Măreţia lui vine de acolo că, peste durerile înăbuşite de veacuri, el a reuşit să pună mantia de sărbătoare a Duminicii Mari“.

Expeditiv în prima parte a periplului critic, eseul devine dens în cea de-a doua parte, unde grila bacoviană, esenţialmente psihanalitică, asociată celei bachelardiene a elementelor materiale, permite descifrări hermeneutice (ţinându-se cont şi de simbolistica biblică) memorabile: „Peste toate, dimineaţa e ora lacrimii cereşti – *roua*. Astfel, între elementele imaginarului poetic vierean, *apa* dobândeşte cea mai înaltă demnitate ontologică. Vieru este neîndoielnic, un excepţional poet al *apei divine*, în pura ei naturaleţe, sfinţită, adică, direct de către Cer“; „Imaginea primă a apei vierene este *izvorul*. Desigur, modelul este izvorul din natură, dar poetul îl transfigurează la modul ontologic. Ca în codrul eminescian, izvorul vierean este „veşnic tânăr şi bun“, iar, peste toate, e punct orheal: „Toate se schimbă în viaţă, / Numai izvorul nu“ *(Izvorul)*. În *Biblie*, apa este matrice a creaţiei [...]. Propriu-zis, apa întemeiază civilizaţia. Grigore Vieru, în plus, încarcă izvorul de suflet matern şi de paideuma copilăriei, recunoscându-i sorgintea cerească, totodată!“

8 martie 2004

Mihai CIMPOI

NOTE:

[1] La scurt timp de la debut, încă din 1958, el a început să fie tradus masiv în limba rusă, îndeobşte, dar şi în turcmenă, gruzină, ciuvaşă, letonă, ucraineană, armenă, bielorusă, kazahă, estonă, uzbecă, kirghiză, azeră, avară, osetă, tatară, kalmâkă. La acestea, se adaugă traducerile în bulgară, poloneză, macedoneană, franceză etc. (A se vedea *Grigore Vieru. Bibliografie*, alcătuită de Biblioteca pentru copii „Ion Creangă" a Republicii Moldova, Editura *Litera,* Chişinău, 1997).

[2] Ilia Foniakov, în „Literaturnaia gazeta", 25 aprilie 1973, trad. textului de Mihai Cimpoi.

[3] Ivan Draci, în „Literaturnaia Rossia", 12 mai 1979, trad. de Mihai Cimpoi.

[4] Guram Asatiani, *Krâlea i corni*, Moscova, 1981, p. 35, trad. de Mihai Cimpoi.

[5] Stelian Gruia, *Poet pe Golgota Basarabiei,* Editura *Eminescu,* Bucureşti, 1995, p. 65.

[6] Iurii Surovţev, în „Pravda", 5 septembrie 1983. *Apud* Grigore Vieru, *Cel care sunt,* Chişinău, 1987, p. 343–344.

[7] Cf. Grigore Vieru, *Acum şi în veac,* Editura *Litera,* Chişinău, 1997, col. „Biblioteca şcolarului", p. 345.

[8] Apud Mihai Cimpoi, *Întoarcerea la izvoare,* Editura *Literatura artistică,* Chişinău, 1985, col. „Scriitori contemporani", p. 12.

[9] Cf. Stanislav Rassadin, *Tvoj soavtor: [O.G. Vieru I.S. Vangheli]*, în „Literaturnaia gazeta", 19 august 1970

[10] Stanislav Rassadin, *Voobrajaemaia doroga v Moldaviu*, în „Moskovskii komsomoleţ", 24 noiembrie 1972; *Vseo nacinaetsea s [Abecedara],* în „Komsomolskaia pravda", 18 noiembrie 1972.

[11] Maris Čaklais, *Vieru – 50 let*, în „Literaturnaia gazeta", 27 februarie 1985, p. 4.

[12] *Ibidem.*
[13] Apud Mihai Cimpoi, *op. cit.,* p. 24–25.
[14] *Grigore Vieru. Bibliografie*, *op. cit.,* p. 22.
[15] *Ibidem,* p. 21.
[16] Grigore Vieru, *Acum şi în veac,* p. 337–338.
[17] O. Ovcearenko, *Ecou* în „Cultura", 22 iunie 1974.
[18] Cf. Ion Pop, *Nichita Stănescu – Spaţiul şi vârstele poeziei*, 1980.
[19] Mihai Cimpoi, *op. cit.*, p. 21.
[20] *Ibidem,* p. 23.
[21] *Ibidem,* p. 25.
[22] *Ibidem,* p. 5.
[23] *Ibidem,* p. 6.
[24] *Ibidem,* pp. 6–7.
[25] *Ibidem,*p. 7.
[26] *Ibidem,* p. 8.
[27] *Ibidem.*
[28] *Ibidem,* p. 10.
[29] *Ibidem,* p. 13.
[30] *Ibidem,* p. 20.
[31] *Ibidem,* pp. 28–29.
[32] *Ibidem,* p. 29.
[33] *Ibidem,* p. 33.
[34] *Ibidem,* p. 34.
[35] *Ibidem,* p. 44.
[36] *Ibidem,* p. 46.
[37] *Ibidem,* pp. 48–49.
[38] *Ibidem,* p. 55.
[39] *Ibidem,* p. 52.
[40] *Ibidem,* p. 59.
[41] *Ibidem,* p. 60.
[42] Mihai Cimpoi, *Grigore Vieru – întoarcerea la izvoare,* Editura *Literatura artistică,* Chişinău, 1985, ediţie revăzută în 1986. Ultima revizuire, cu titlul şi subtitlul *Întoarcerea la izvoare. Grigore Vieru, poetul arhetipurilor*, eseu monografic, se află în curs de apariţie la Editura *Prut Internaţional,* Chişinău, 2004.

[43] Mihai Cimpoi, *op. cit.,* 1985, p. 3.
[44] *Ibidem,* p. 4.
[45] *Ibidem,* p. 6.
[46] *Ibidem,* p. 8.
[47] *Ibidem,* p. 9.
[48] *Ibidem*.
[49] *Ibidem,* p. 10.
[50] *Ibidem,* pp. 11–12.
[51] *Ibidem,* p. 12.
[52] *Ibidem*.
[53] *Ibidem,* p. 15.
[54] *Ibidem,* p. 17.
[55] *Ibidem,* p. 50.
[56] *Ibidem,* p. 52.
[57] *Ibidem,* p. 53.
[58] *Ibidem,* p. 54.
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem,* p. 63.
[61] *Ibidem,* p. 64.
[62] *Ibidem,* p. 65.
[63] *Ibidem*.
[64] *Ibidem,* p. 66.
[65] *Ibidem,* p. 70.
[66] *Ibidem,* pp. 73–74.
[67] *Ibidem,* p. 76.
[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*.
[70] *Ibidem,* p. 96.Vezi şi *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura *Arc,* Chişinău, 1996, p. 191, pentru cititorii din România ediţia de la *Porto-Franco,* Galaţi, 1997, p. 192.
[71] *Ibidem,* p. 77.
[72] *Ibidem,* p. 80.
[73] *Ibidem,* p. 87.
[74] *Apud, ibidem,* p. 93.
[75] *Ibidem,* p. 95.
[76] *Ibidem,* p. 103.
[77] *Ibidem,* pp. 110–111.

[78] *Ibidem,* p. 113.
[79] *Apud, ibidem,* p. 114.
[80] *Ibidem,* pp. 118–119.
[81] *Ibidem,* p. 119.
[82] *Ibidem,* p. 120.
[83] *Ibidem,* pp. 120–121.
[84] *Ibidem,* p. 122.
[85] *Apud, ibidem.*
[86] *Ibidem,* pp. 128-129.
[87] *Ibidem,* p. 133.
[88] *Ibidem,* p. 163.
[89] *Ibidem,* p. 166.
[90] *Ibidem,* p. 168.
[91] *Ibidem,* p. 169.
[92] Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia,* Editura *Porto-Franco,* Galaţi, 1997, p. 190.
[93] *Ibidem,* pp. 190–191.
[94] *Ibidem,* p. 192.
[95] *Ibidem,* p. 193.
[96] Grigore Vieru, *Strigat-am către Tine,* Editura *Litera Internaţional,* Chişinău-Bucureşti, 2002, p. 7.
[97] *Ibidem.*
[98] *Ibidem,* pp. 7–8.
[99] *Ibidem,* p. 9.
[100] *Ibidem.*
[101] Mihai Cimpoi, *Critice,* III, Fundaţia „Scrisul Românesc", Craiova, 2003, p. 137.
[102] *Ibidem,* p. 140.
[103] *Ibidem,* p. 141.
[104] *Ibidem,* p. 142.
[105] *Ibidem.*
[106] *Ibidem,* p. 146.
[107] *Ibidem,* p. 147.
[108] *Ibidem,* p. 153.
[109] *Ibidem,* p. 159.
[110] Ion Druţă, prefaţă la Grigore Vieru, *Numele tău,* Editura *Cartea moldovenească,* Chişinău, 1968, ediţie ilustrată de

A. Hmelniţki. *Iară Vieru, şi iară cu litere mari,* în „Cultura“, 6 ianuarie 1968, reluat în vol. *Profiluri literare,* Chişinău, 1972, pp. 114–125.

[111] Vasile Vasilache, *Un debut promiţător,* în „Moldova Socialistă“, 13 februarie 1958.

[112] Vasile Vasilache, *Neogoitul Grigore,* în „Literatura şi arta“, an. V, nr. 1 (19) 1995, p. 31.

[113] *Ibidem,* p. 32.

[114] Asupra condiţiei de Ulise modern a lui Grigore Vieru voi reveni într-un capitol viitor.

[115] Vladimir Beşleagă, *Marginalii la poezia lui Grigore Vieru*, în „Moldova Socialistă“, 19 august 1966, reluat în vol. *Maturitate,* Chişinău, 1967, pp. 326–329; *Grigore Vieru – bun prieten al copiilor,* în „Nistru“, nr. 9/1975.

[116] George Meniuc, *Călătorie în lumea micilor visători,* în vol. *Maturitate,* Chişinău, 1964, pp. 58–59.

[117] Liviu Damian, *Metafora lui Grigore Vieru,* în „Tinerimea Moldovei“, 31 mai 1981.

[118] Ion Vatamanu, *Cu rugă la chipul mamei,* în *Viaţa cuvântului*, Chişinău, 1980, pp. 102–105; *Grădina sufletului: Pentru Grigore Vieru*, în *Iubire de tine,* Chişinău, 1976, p. 149.

[119] Cf. Spiridon Vangheli, *Bucuria întâlnirilor,* în „Moldova Socialistă“, 14 februarie 1985; *Talentul şi povara sa,* în „Literatura şi arta“, 9 februarie 1995, p. 4.

[120] Spiridon Vangheli, *Talentul şi povara sa*, reluat şi în *Grigore Vieru. Bibliografie, op. cit.,* p. 13.

[121] *Ibidem,* pp. 13–14.

[122] Aureliu Busuioc, în I. Grinberg, *Soluţii originale,* în „Cultura“, 18 septembrie 1976, p. 13; Grigore Vieru, *Acum şi în veac,* Editura Litera, Chişinău, 1997, p. 338.

[123] Ion Ungureanu, în Grigore Vieru, *Acum şi în veac,* 2001, p. 301.

[124] Gheorghe Vodă, *Înnoirea prin cântec,* în „Moldova“, nr. 3/1987, p. 27.

[125] Referinţe la poezia lui Grigore Vieru, Vasile Romanciuc face în artcolul *Fereastra,* în „Orizontul“, nr. 2/1987, p. 57; „Literatura şi arta“, 20 august 1992, p. 1.

[126] Nicolae Dabija, *Contemporan cu Grigore Vieru*, în „Literatura şi arta“, 9 februarie 1995, p. 1. Vezi şi *Povara aripilor*, în „Tinerimea Moldovei“, 6 august 1978; *Un poet dintr-un secol grăbit,* în „Viaţa satului“, 14 februarie 1985; *Premiul Nobel – pentru suferinţă*, în „Literatura şi arta“, 20 august 1992, p. 5.

[127] Agnesa Roşca, *Cântare din lacrimă,* în „Literatura şi arta“, 16 februarie 1995, p. 5.

[128] Ion Hadârcă, *„Din munţii omeniei…“,* în „Literatura şi arta“, 14 februarie 1985, p. 4.

[129] Raisa Suveică, *Universul senin al copilăriei,* în „Viaţa satului“, 1 iunie 1985. Vezi şi *Maturitate,* în *Viziune şi expresie,* Chişinău, 1967, pp. 184–208; *Grigore Vieru,* în „Cultura“, 6 ianuarie 1969, p. 10.

[130] Arcadie Suceveanu, *„Albinuţa“ pentru flori*, în „Tineretul Moldovei“, 5 septembrie 1979.

[131] Nicolae Mătcaş, *Cartea de căpătâi a creşterii noastre spirituale,* în „Limba română“, Chişinău, nr. 1 (19), 1995, p. 26.

[132] *Ibidem.*

[133] Iulian Filip, *Poetul cântă lumea,* în „Literatura şi arta“, 29 octombrie, 1995, p. 4.

[134] George Meniuc, *Inspiraţie,* în *Coloana de tandreţe,* Chişinău, 1978, pp. 181–183.

[135] Ion Melniciuc, în Grigore Vieru, *Acum şi în veac,* ediţia 2001, p. 293.

[136] Andrei Ţurcanu, *Grigore Vieru – un avans de o oră,* în „Viaţa satului“, 12 septembrie 1987; *Poezia antirăzboinică – memorie şi scut,* în „Nistru“, nr. 5/1981, pp. 127–137.

[137] Andrei Ţurcanu, *Poezia postbelică: de la dogmă la creativitate,* în *Literatura română postbelică,* coordonator Mihail Dolgan, Chişinău, 1998, p. 72.

[138] *Ibidem,* pp. 73, 74.

[139] *Ibidem,* p. 76.

[140] *Ibidem,* p. 77.

[141] *Ibidem,* p. 79.

[142] Tudor Palladi, *Rapsod şi scutier al neamului*, în „Limba română“, Chişinău, nr. 1 (19), 1995, p. 28.

[143] *Ibidem.*

[144] Tudor Palladi, *Duminica sau strigătul cuvintelor între Orfeu şi Hristos,* în „Literatura şi arta“, nr. 48 (2988), 28 noiembrie 2002.

[145] Vlad Zbârciog, *O sărbătoare de suflet,* în „Literatura şi arta“, nr. 10 (3002), 6 martie 2003, p. 5.

[146] Ana Bantoş, *Un poet al candorilor,* în „Limba română“, nr. citat, p. 34.

[147] *Ibidem*.

[148] Ana Bantoş, *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană,* Editura *Fundaţiei Culturale Române,* Bucureşti, 2000, p. 64.

[149] *Ibidem,* p. 66.

[150] *Ibidem,* p. 67.

[151] *Ibidem*.

[152] *Ibidem,* p. 68.

[153] Mircea Eliade, *Arta de a muri,* Editura *Moldova,* Iaşi, 1994, p. 250.

[154] Ana Bantoş, *op. cit.,* p. 70.

[155] *Ibidem,* p. 75.

[156] Anton Dumitriu, *Homo universalis,* Editura *Eminescu,* Bucureşti, 1990, p. 8.

[157] Ana Bantoş, *op. cit.,* p. 80.

[158] *Ibidem,* p. 82.

[159] *Ibidem,* p. 92.

[160] *Ibidem*.

[161] *Ibidem,* p. 95.

[162] *Ibidem,* p. 99.

[163] Veronica Postolache, *Mitic şi magic în poezia lui L. Blaga şi Grigore Vieru,* în „Literatura şi arta“, nr. 29 (2969), 18 iulie 2002.

[164] Andrei Hropotinschi, recenzie, în „Literatura şi arta“, nr. 48 (2988), 28 noiembrie 2002, p. 5.

[165] Ion Ciocanu, *Superba modernitate a tradiţionalului,* în „Literatura şi arta“, nr. 48 (2988), 28 noiembrie 2002.

[166] Ion Ciocanu, *Grigore Vieru – poet şi compozitor,* în *Literatura română,* Editura *Prometeu,* Chişinău, 2003, p. 436.

[167] *Ibidem,* p. 437.

[168] *Ibidem,* p. 439.
[169] *Ibidem,* p. 440.
[170] *Ibidem,* p. 441.
[171] *Ibidem,* p. 443.
[172] *Ibidem,* p. 446.
[173] Tatiana Botnaru, *Poezia: sub semnul regăsirii tradiţiilor naţionale,* în *Literatura română postbelică, op. cit.,* p.90.
[174] Tatiana Botnaru, *Viziuni folclorice în poezia lui Grigore Vieru,* în „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", nr. 4/1993, pp. 16–21.
[175] Elena Ţau, *Structuri compoziţionale în poezia contemporană,* în *Literatura română postbelică, op. cit.,* p. 135.
[176] Alexandru Burlacu, *Grigore Vieru între tentaţia orfică şi mesianică,* în *Literatura română postbelică, op. cit.,* p. 388.
[177] *Ibidem,* p. 390.
[178] *Ibidem,* p. 392.
[179] *Ibidem,* p. 393.
[180] Eugen Simion, *Grigore Vieru, un poet cu lira-n lacrimi…*, în „Caiete critice", nr. 1–3/1994, p. 12.
[181] Mihail Dolgan, *Creaţia lui G. Vieru în şcoală,* Editura *Lumina,* Chişinău, 1984.
[182] Mihail Dolgan, *Dialogismul discursului liric al lui Grigore Vieru,* în *Literatura română postbelică, op. cit.,* p. 377.
[183] *Ibidem,* p. 379.
[184] *Ibidem.*
[185] Grigore Vieru, *„Cred că mai toate cărţile mele sunt un fel de abecedare",* în „Moldova", nr. 8/1974, pp. 24–25.
[186] Mihail Dolgan, *op. cit.,* p. 383.
[187] *Ibidem,* p. 384.
[188] Grigore Vieru, *Rădăcina de foc,* Editura *Univers,* Bucureşti, 1988, p.10.
[189] Mihail Dolgan, *Grigore Vieru: lucrare în cuvânt,* în *Literatura română postbelică, op. cit.,* p. 398.
[190] „Tot ce intră în raza de acţiune a poeziei lui G. Vieru se omeneşte, se înnobilează, se liricizează, se încarcă de mister". (*Ibidem,* p. 401).
[191] *Ibidem,* p. 403.

[192] *Ibidem,* p. 404.

[193] Mihail Dolgan, *Şi o antologie de duminică poate genera probleme de toate zilele…,* în „Literatura şi arta“, numerele 22 (3014)–26(3018), mai–iunie 2003.

[194] Mihail Dolgan, *Poezia marilor rosturi umane,* în „Nistru“, nr. 7/1976, pp. 111–125.

[195] Mihail Dolgan, *Creaţia lui Grigore Vieru în şcoală,* Editura *Lumina,* Chişinău, 1984, pp. 34–35.

[196] *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români* (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura *Albatros,* Bucureşti, 2000, pp. 884–885.

[197] Grigore Vieru, *Prietenia mea nu se pleacă după cum bate vântul,* în „Literatura şi arta“, 5 septembrie 1996, p. 2.

[198] Andrei Strâmbeanu, *Poetul ca trandafirul…,* în Grigore Vieru, *Strigat-am către Tine, ed. cit.,* p. 17.

[199] *Ibidem,* p. 18.

[200] *Ibidem,* p. 19.

[201] *Ibidem,* p. 21.

[202] *Ibidem,* p. 20.

[203] *Ibidem,* p. 22.

[204] *Ibidem,* p. 27.

[205] *Ibidem,* p. 26.

[206] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* pp. 540–541.

[207] Eugen Lungu, *Cu discreţie despre iubire,* în „Tinerimea Moldovei“, 17 februarie 1980; *Despre modestie,* în „Tinerimea Moldovei“, 13 februarie 1985.

[208] Emilian Galaicu-Păun, *„Cel care sînt“ sau poezia ca „L'être entrouvert“,* în „Nistru“, nr. 7/1989, pp. 147–154; *Gama Do-major a poeziei basarabene,* în „Basarabia“, nr. 2–3/1995, pp. 58–63.

[209] Marin Sorescu, *Grigore Vieru şi lirica esenţelor,* prefaţă la *Izvorul şi clipa, ed. cit.,* p. 5.

[210] *Ibidem,* p. 9.

[211] Nichita Stănescu, în Grigore Vieru, *Acum şi în veac,* ediţia 2001, p. 297.

[212] Ediţia a fost alcătuită, în 1986, de către Ioan Alexandru (care semnează şi o scurtă prefaţă), D. R. Popescu, Mircea

Tomuş şi Arcadie Donos. Conţinea poezii din 65 de autori, de la Nicolai Costenco până la Emilian Galaicu-Păun.

[213] Grigore Vieru, *Rădăcina de foc,* Editura Univers, Bucureşti, 1988, 372 p., selecţia textelor de Alexandru Donos, Cuvânt înainte de Ioan Alexandru, postfaţă de Victor Crăciun şi ilustraţii de Sabin Bălaşa.

[214] În *Rădăcina de foc,* pp. 8–9.

[215] *Ibidem,* p. 7.

[216] Pentru alte amănunte, vezi *Limba română,* Chişinău, an. V, nr. 1(19), 1995, p. 11.

[217] Hristu Cândroveanu, *Printre poeţi,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 208.

[218] Victor Crăciun, *Poezia despre „Mama şi eternul copil",* în „Familia", Oradea, nr. 10, 5 octombrie 1987.

[219] A se mai vedea Victor Crăciun, *„Eşti steaua care mă păstrează",* în „Zorile Bucovinei", 7 februarie 1969; *Comandant al oştirii de cuvinte,* în „Destine", nr. 52, februarie 1995, p. 8; *O sărbătoare de interes naţional,* omagii aduse lui Grigore Vieru şi lui T. Istrati, tot acolo, p. 14; postfaţă la Grigore Vieru, *Curăţarea fântânii,* Editura *Porto-Franco,* Galaţi, 1993, pp. 139–141.

[220] A se mai vedea: *Vieru sub teroare?,* în „Moldova suverană", 20 mai 1992; *Momentul regăsirii,* în „Literatura şi arta", 23 martie 1995.

[221] Dumitru Ţiganiuc, cronică literară la *Rădăcina de foc*, în „Caiete botoşănene", aprilie 1989.

[222] Valeriu Bârgău, *Un poet definitiv*, în „Orizont", Timişoara, nr. 9/1989, p. 8.

[223] Marian Papahagi, *Limba ca „istorie vie",* în „Tribuna", nr. 3 din 12 ianuarie 1989.

[224] Adrian Dinu Rachieru, cronică literară la *Rădăcina de foc,* în „Astra", nr. 10/1989.

[225] Grigore Vieru, *Cântec de leagăn pentru mama,* Editura *Augusta,* Timişoara, 2003.

[226] *Ibidem,* p. 121.

[227] *Ibidem,* p. 128.

[228] Gheorghe Grigurcu, *Scrisoare deschisă poetului G. Vieru,* în „România literară", nr. 4, 13–19 februarie 1992, pp. 12–14.

Vezi şi articolul-pamflet *Păunescu, Vieru, Lari*, în „România literară“, nr. 35, 1–7 septembrie 1993, p. 3.

[229] Gheorghe Grigurcu, *Rădăcina de foc a poeziei lui G. Vieru,* în „Viaţa românească“, nr. 4/1992, pp. 56–61.

[230] Gheorghe Grigurcu, *Poezia de patrie,* în „România literară“, nr. 30, 30 iulie–5 august 3003, p. 9.

[231] Nicolae Manolescu, *„Mamă, tu eşti patria mea“,* în „România literară“, 2 februarie 1989.

[232] Eugen Simion, *Grigore Vieru, un poet cu lira-n lacrimi…,* în „Caiete critice“, nr. 1–3 (74–76), 1994, pp. 21–24 .

[233] Mihai Ungheanu, *„Taina care mă apără“,* în „Literatura şi arta“, 13 februarie 1997, p. 4.

[234] Mihai Ungheanu, *Scriitorii de la miezul nopţii,* Editura *Porto-Franco,* Galaţi, 1996, pp. 177, 191.

[235] Viorel Dinescu, *Rădăcina de foc,* în „Săptămâna“, nr. 7, februarie 1989.

[236] Viorel Dinescu, *Un verde ne vede,* în *Confluenţe,* Editura *Arionda,* Galaţi, 2002, p. 208.

[237] Ghorghe Tănase, *Un mare poet şi craţia sa: Grigore Vieru – „Acum şi în veac“*, în „Literatura şi arta“, nr. 48 (2936), 29 noiembrie 2001, p. 4.

[238] Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române,* vol. 5, Editura *Niculescu,* Bucureşti, 2000, p. 600.

[239] *Ibidem,* p. 603.

[240] *Ibidem,* p. 604.

[241] Ion Rotaru, *Carte frumoasă cinste cui te-a scris!,* în „Literatura şi arta“, nr. 2 (2994), 9 ianuarie 2003, p. 5.

[242] Dialog cu Mihai Cimpoi, în *Spre un alt Eminescu,* Chişinău, 1993, pp. 285–286.

[243] Constantin Ciopraga, *Tăcerea mamei universale,* în „Literatura şi arta“, 15 aprilie 1993, p. 4.

[244] Romul Munteanu, *Grigore Vieru,* în *Jurnal de cărţi,* Bucureşti, 1994, p. 112.

[245] Dumitru Micu, *O istorie scurtă a literaturii române,* II, Editura *Iriana,* Bucureşti, 1995, p. 39.

[246] Fănuş Neagu, *Cu dragoste, din Bucureşti,* în „Limba română“, Chişinău, an. V, nr. 1 (19), 1995.

[247] *Ibidem,* p. 25.

[248] D.R. Popescu, *O lacrimă a lui Eminescu,* în „Totuşi iubirea“, nr. 38–55/19–26 septembria 1991, p. 10.

[249] D.R. Popescu, *Un poet la grătar: Grigore Vieru,* în „Românul“, 24 februarie–4 martie 1992.

[250] Dan Zamfirescu, *Simbolul unui miracol*, în „Literatura şi arta“, nr. 11 (3003), 13 martie 2003, p. 4.

[251] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* II, Fundaţia „Luceafărul“, Bucureşti, 2001, p. 1186.

[252] *Ibidem,* p. 1188.

[253] Al. Cistelecan, *Vieru, Grigore,* în *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români,* Editura *Albatros,* Bucureşti, 2000, coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, pp. 884–885.

[254] Adrian Voica, *Structuri prozodice în lirica moldovenească actuală,* în *Deschiderea cercului,* II, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza“ din Iaşi, 2003, p. 164. Investigaţia lui Adrian Voica avea ca punct de plecare volumul *Constelaţia lirei* din 1987.

[255] *Ibidem,* p. 169.

[256] *Ibidem,* p. 170.

[257] Stelian Gruia, *Poet pe Golgota Basarabiei,* Editura *Eminescu,* 1995, p. 9.

[258] *Ibidem,* p. 67.

[259] *Ibidem,* p. 7.

[260] *Ibidem,* p. 77.

[261] *Ibidem,* p. 79.

[262] *Ibidem,* p. 112.

[263] *Ibidem,* p. 125.

[264] *Ibidem,* p. 130.

[265] *Ibidem.*

[266] *Ibidem,* pp. 143–144.

[267] *Ibidem,* p. 145.

[268] *Ibidem,* p. 173.

[269] *Ibidem,* pp. 184–185.

[270] *Ibidem,* p. 185.

[271] *Ibidem,* p. 186.

[272] Fănuş Băileşteanu, *Grigore Vieru,* Editura *Iriana,* Bucureşti, 1995.

[273] *Ibidem,* p. 23.

[274] *Ibidem,* p. 28.

[275] *Ibidem,* p. 32.

[276] *Ibidem,* p. 64.

[277] *Ibidem,* p. 65.

[278] *Ibidem,* p. 67.

[279] *Ibidem,* p. 71.

[280] *Ibidem,* p. 79.

[281] *Ibidem,* p. 80.

[282] *Ibidem,* p. 83.

[283] *Ibidem,* p. 88.

[284] *Ibidem,* p. 103.

[285] *Ibidem,* p. 110.

[286] *Ibidem,* p. 117.

[287] *Ibidem,* p. 121.

[288] *Ibidem,* p. 122.

[289] Distincţia între „complexele de cultură“ şi „complexele de profunzime“ cititorul o poate afla în capitolul *Dubla faţă a complexelor* din cartea noastră *Complexul Bacovia*, Editura *Junimea,* Iaşi, 2002.

[290] Grigore Vieru, *Striga-am către Tine, op. cit.,* Interviul-postfaţă luat de Eugen Comarnescu, p. 539.

[291] Vezi cap. *Negativul stilistic* din *Complexul Bacovia.*

[292] Vezi şi Stelian Gruia, *op. cit.,* pp. 921.

[293] Grigore Vieru, *Strigat-am către Tine,* p. 536.

[294] Am citat după ediţia critică a lui N. Georgescu, Mihai Eminescu, *Poezii,* II, Editura *Floare albastră,* Bucureşti, 2003, p. 84. Ediţia lui N. Georgescu păstrează cel mai fidel voinţa auctorială eminesciană.

[295] N. Georgescu, în ediţia citată, p. 85.

[296] I.L. Caragiale, *Opere*, VII, Editura *Fundaţiilor Regale,* Bucureşti, 1942, p. 554.

[297] Cf. Cezar Ivănescu, *Timpul asasinilor,* Editura *Libra,* Bucureşti, 1997.

[298] Cristian Tudor Popescu, *Nichita Stănescu – o rudă a lui Adrian Păunescu,* în „Adevărul literar şi artistic“, an. XII, nr. 696, 697 din 16 şi 23 decembrie 2003.

[299] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 376.

[300] *Ibidem,* p. 360.

[301] Iată cum descrie „accidentul“ chiar Grigore Vieru: „În 5 decembrie 2003 m-am pornit spre Vaslui cu directoarea Bibliotecii Republicane pentru Copii, doamna Claudia Balaban, şi cu doamna Galina Guţanu, soţia directorului Editurii *Gunivas,* Nicolae Guţanu, care ne oferise maşina sa, la volanul căreia se afla un şofer cu experienţă. Eram invitaţi la Salonul de Carte vasluian şi la sărbătorirea lui Eugen Simion, care împlinise 70 de ani. Cu câteva zile înainte de plecare ne-am tot sunat la telefon în ce zi, la ce oră şi de unde plecăm. Ne-am pornit, aşadar, pe la 6.00 dimineaţa de la Biblioteca pentru Copii „Gheorghe Asachi“. Pe la aproximativ 6.30 eram prin zona străzii Coca. O maşină militară (UAZ), înzestrată, ca să nu zic blindată, cu nişte bare de protecţie mai groase decât fragilele mele braţe, după ce a mers o vreme în urma noastră, s-a alăturat din dreapta (atenţie: din dreapta!) maşinii în care călătoream, a virat brusc spre noi şi a lovit în plină viteză în autoturismul nostru. Am fost aruncaţi pe contrasens, după care ne-am trezit pe trotuar. Impactul a fost atât de puternic, încât s-au frânt barele de protecţie ale maşinii militare. Norocul nostru a fost dublu: „taurul“ oţelit a lovit în motorul maşinii noastre, dacă lovea în salon, ne făcea piftie; apoi în clipa când am ajuns pe contrasens, nu ne-am ciocnit de nici unul dintre autovehiculele care veneau în întâmpinarea noastră, pentru că şoferul, având o bună experienţă, a zburat, pur şi simplu, cu maşina pe trotuar. Evident, maşina de militari nu putea să-şi şteargă urmele, pentru că din ea curgeau ca nişte maţe ucigaşele bare. Afară de aceasta, pe locul accidentului se opriseră în acel moment mai multe vehicule care observaseră accidentul. Din maşina militară ieşiseră vreo 4–5 grăniceri (nu mai ţin minte exact numărul lor, o parte din ei nu ştiau nici măcar [moldoveneşte], necum româneşte) pe faţa cărora n-am zărit nici cât o mică urmă de spaimă. Erau foarte calmi. Mai

mult, căutau să ne convingă că mergeau regulamentar, că au vrut s-o ia la stânga… Poate fi oare întoarsă brusc spre stânga, din partea dreaptă, o maşină care circulă, în acelaşi sens, paralel cu altă maşină?! Întrebaţi cel mai neinstruit şofer şi veţi vedea ce va răspunde. Cea mai elementară regulă de circulaţie dovedeşte că accidentul nu a fost o întâmplare oarecare. Sau o neglijenţă a şoferului militar. Cazul a fost cercetat de specialiştii Ministerului de Interne. Apoi a fost preluat de securitate. Se mai examinează… Bineînţeles că se va găsi o minciună credibilă". (Interviu acordat Ninei Josu, în „Literatura şi arta", nr. 1/3045, 1 ianuarie 2004, p. 2).

[302] Este vorba de „faimosul" *Dicţionar moldovenesc-românesc* semnat de Vasile Stati în 2003. Poemul vizat de Grigore Vieru s-a tipărit în *Literatura şi arta* la 7 august 2003.

[303] Tot în 2003, cu sprijinul regimului Vladimir Voronin, s-a înfiinţat, la Chişinău, o Uniune a Scriitorilor la cârma căreia s-au postat Constantin Munteanu şi scriitorul rusofon Nicolae Savostin. Doctrinarii moldovenismului de stat consideră că uniunile de creaţii din Basarabia au devenit atât de „antinaţionale" încât s-au pus în slujba „demoldovenizării" republicii, constituind cea mai mare primejdie pentru existenţa statului Moldova. De aceea, ele trebuie anihilate prin uniuni de creaţie sprijinitoare ale panslavismului ascuns sub eticheta „moldovenismului", chintesenţă de mânofobie agresivă şi primitivă.

[304] Devenit pentru a doua oară primar al Chişinăului, una dintre puţinele victorii obţinute, în ultimii ani, de promotorii direcţiei naţionale din Moldova.

[305] *Intelectualitatea arogantă şi mediocră solicită blocadă asupra propriului popor,* în „Moldova suverană", 30 ianuarie 2004. Mistificare primitivă încă din titlu, fiindcă niciodată intelectualii vizaţi (Vieru, Mihai Cimpoi, Alexandru Bantoş, Ion Ciocanu, Alexandru Burlacu, Nicolae Bileţchi) n-au cerut vreo… blocadă economică a României împotriva Republicii Moldova!

[306] Grigore Vieru, interviu în publicaţia „Clipa", Anaheim, vol. XII, nr. 581, 26 decembrie 2002, p. 8.

[307] În *Jurnalul de Chişinău,* nr. 141, 16 august 2002, pp. 6–7.

[308] Cf. Stelian Gruia, *op. cit.,* p. 16.

[309] Vezi şi discuţiile prezentate de Nina Josu cu prilejul lansării vol. *Acum şi în veac*, pe 26 noiembrie 2001, la Biblioteca „Onisifor Ghibu“ din Chişinău, în „Literatura şi arta“, nr. 51 (2239), 20 decembrie 2001, p. 4.

[310] Interviu acordat lui Alexandru Bantoş, în „Limba română“, an. V, nr. 1(19), 1995, p. 9.

[311] Cf. Sergiu Afanasiu, în „Accente“ şi Boris Druţă în vol. *Sarcofagul,* Editura *Cartier,* Chişinău, 2001.

[312] Cf. Theodor Codreanu, *Basarabia sau drama sfâşierii,* Editura Flux, Chişinău, 2003, Editura *Scorpion,* Galaţi, 2003, ediţia a doua revăzută şi adăugită, cu o prefaţă de Mihai Cimpoi.

[313] Konstantin Zatulin, interviu în *Vremea,* Moscova, 13 ianuarie 2004.

[314] Spiridon Vangheli, în *Literatura şi arta*, nr. 51(2939), 20 decembrie 2001, p. 4.

[315] Stelian Gruia, *op. cit.,* p. 81.

[316] Mihai Eminescu, *Opere,* V, ediţia Perpessicius, versuri reţinute de editor la „Exerciţii şi moloz“.

[317] Stelian Gruia, *op. cit.,* p. 21.

[318] Mama i-a spus în ziua când a fost nevoită să semneze cererea de intrare în colhoz: „Nu mai avem nimic, măi băiete, Ne-au luat totul!“ (Apud Stelian Gruia, *op. cit.,* p. 36).

[319] *Ibidem,* p. 38.

[320] *Ibidem,* p. 39.

[321] Mircea Eliade, *Profetism românesc*, 1, Editura *Roza vânturilor,* Bucureşti, 1990, p. 143.

[322] *Ibidem,* pp. 143–144.

[323] Pagini de dreaptă apreciere despre Raisa Vieru cititorul poate găsi în monografia lui Stelian Gruia, pp. 46–50.

[324] Teodor, născut la 16 iunie 1960, iar Călin, la 29 iunie 1965.

[325] Stelian Gruia, *op. cit.,* pp. 52–56.

[326] Grigore Vieru, *Strigat-am…*, p. 375.

[327] *Ibidem,* p. 372.

[328] *Ibidem,* p. 397.
[329] *Ibidem,* p. 390.
[330] *Ibidem*.
[331] *Ibidem,* p. 372.
[332] *Ibidem,* pp. 396–397.
[333] *Ibidem,* p. 388.
[334] Grigore Vieru, interviu acordat lui Alexandru Bantoş, în „Limba română“, nr. cit., p. 13.
[335] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* pp. 387–388.
[336] Interviul cu Alexandru Bantoş, *op. cit.,* p. 19.
[337] Grigore Vieru, *Strigat-am…*, p. 375.
[338] *Ibidem,* p. 378.
[339] *Ibidem,* p. 397.
[340] Grigore Vieru, interviul din *„Limba română“,* nr. cit., p. 17.
[341] *Ibidem,* p. 18.
[342] *Ibidem,* p. 16.
[343] Samuel P. Huntington, *Ciocnirea civilizaţiilor şi refacerea ordinii mondiale,* Editura *Antet,* Bucureşti, 1998.
[344] Al. Zub, *Basarabia. Dilemele identităţii,* Fundaţia Academică „A. D. Xenopol“, Iaşi, 2001.
[345] Grigore Vieru*, Strigat-am către Tine, op. cit.*, p. 403.
[346] *Ibidem,* p. 534.
[347] *Ibidem,* p. 535.
[348] *Ibidem,* p. 363.
[349] *Ibidem,* p. 387.
[350] *Ibidem,* p. 406.
[351] *Ibidem,* p. 396.
[352] *Ibidem,* p. 535.
[353] *Ibidem,* p. 387.
[354] *Ibidem,* p. 403.
[355] Vledimir Jankélévitch, *Ireversibilul şi nostalgia,* Editura *Univers enciclopedic,* Bucureşti, 1998, p. 249.
[356] *Ibidem,* p. 250.
[357] *Ibidem*.
[358] Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă…, ed. cit.,* pp. 21–22.
[359] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.,* p. 253.

[360] Grigore Vieru, *Nişte gânduri,* în „Literatura şi arta“, nr. 43/2003.

[361] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.,* p. 255.

[362] *Ibidem,* p. 256.

[363] *Ibidem,* p. 257.

[364] *Ibidem,* p. 262.

[365] *Ibidem.*

[366] *Ibidem,* p. 264.

[367] *Ibidem,* p. 269.

[368] *Ibidem,* p. 270.

[369] *Ibidem,* pp. 279, 281.

[370] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 543.

[371] Cezar Ivănescu, *Alte fragmente din Muzeon,* Editura *Cartea Românească,* Bucureşti, 1992, p. 99.

[372] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.,* pp. 273–274.

[373] Cf. Theodor Codreanu, *Inorogul şi drama dezbinării,* în „Viaţa Basarabiei“, serie nouă, an 2, nr. 4(8) 2003, pp. 6–15.

[374] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 380.

[375] René Girard, *Violenţa şi sacrul,* Editura *Nemira,* Bucureşti, 1995.

[376] Grigore Vieru, *Suferinţele şi dârzenia unui pământ,* în „Literatura şi arta“, nr. 3/2943, 17 ianuarie 2002, p. 13.

[377] Grigore Vieru, *Strigat-am…*, p. 365.

[378] *Ibidem,* p. 368.

[379] *Ibidem,* p.383.

[380] *Ibidem,* p. 393.

[381] *Ibidem,* p. 401.

[382] *Ibidem,* p. 545.

[383] *Ibidem,* p. 375.

[384] Publicată în *Clipa,* nr. 582 din 9 ianuarie 2003, p. 24.

[385] În *Flacăra lui Adrian Păunescu,* nr. 1–3 (68–70), p. 28.

[386] Interviu acordat lui Ion Anton, în *Clipa,* Anaheim, an. XII, nr. 581, 26 decembrie 2002, p. 8.

[387] *Ibidem,* p. 42.

[388] Grigore Vieru, *Se duc artiştii,* în „Literatura şi arta“, nr. 17 (3009), 24 aprilie 2003, p. 1.

[389] Grigore Vieru, *Roata istoriei nu mai poate fi întoarsă,* în „Literatura şi arta“, nr. 2(2994), 9 ianuarie 2003, p. 5.

[390] Grigore Vieru, *Râgâitul unui mare artist,* în „Literatura şi arta“, br. 8(3000), 20 februarie 2003, p. 1.

[391] Grigore Vieru, *Plama de la frate,* în „Literatura şi arta“, nr. 43(2931), 25 octombrie 2001, p. 1.

[392] Grigore Vieru, *Strigat-am…*, p. 367.

[393] Ion Rotaru, *Carte frumoasă cinste cui te-a scris!,* în „Literatura şi arta“, nr. 2(2994), 9 ianuarie 2003, p. 5.

[394] Interviul acordat lui Alexandru Bantoş, în *„Limba română“,* nr. 1 (19), 1995, pp. 17–18.

[395] Stelian Gruia, *op. cit.,* p. 122.

[396] Jules Henry, *Jungle People,* New York, 1941.

[397] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 397.

[398] *Ibidem,* p. 399.

[399] *Ibidem,* p. 401.

[400] Dimitrie Bolintineanu, *Opere,* 10, Editura *Minerva,* Bucureşti, 1988, pp. 62–63.

[401] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 297.

[402] *Ibidem,* p. 398.

[403] *Ibidem,* p. 347.

[404] *Ibidem,* p. 366.

[405] Cf. Dimitrie Cantemir, *Monarchiarum physica examinatio,* 1714.

[406] Iulian Ciocan, *De la sămănătorism la postmodernism,* în „Sud-Est“, nr. 4(50), 2002, pp. 16–24.

[407] „Neamul VIERU (linie paternă), cât şi neamul DIDĂC (linie maternă) ne este cunoscut până la generaţia a şaptea fiecare. Toate cele şapte generaţii au în spate 64 de strămoşi. Documentele istorice curmă aici informaţia concretă asupra neamului vieresc. Însă, la dorinţă, îi putem număra: la generaţia a 13-a în spatele poetului Vieru stau 4096 de strămoşi!“ (Vlad Ciubucciu, *Copilul cel mare al neamului,* în *Grigore Vieru. Bibliografie, op. cit.,* p. 18).

[408] *Ibidem,* p. 19.

[409] *Ibidem,* p. 20.

[410] Grigore Vieru, *Lucrarea în cuvânt,* Fundaţia „Scrisul românesc“, Craiova, 2001, pp. 58–59. Asupra momentului Blajinu, Vieru va reveni: „Era mai demult o căsuţă la noi, la Pererita, în luncile Prutului, în faţa căreia omul îşi înceta mersul, pentru că unui copil care azi se numeşte Dumitru Blajinu, ce prefăcea casa aceea într-un adevărat palat, iar mărul cel mic de la colţul ei – într-un pom cu mere domneşti“. (*Ibidem,* p. 64).

[411] *Ibidem,* p. 38

[412] *Ibidem,* p. 167.

[413] *Ibidem,* p. 118.

[414] *Ibidem,* p. 166.

[415] *Ibidem,* p. 202.

[416] *Ibidem.*

[417] În arhiva personală, păstrez o scurtă mărturie a poetului emisă la 1 septembrie 2002, după ce a fost invitat la o întâlnire cu elevi aflaţi în vacanţă la tabăra „Poiana Căprioarei“ din judeţul Vaslui. Mărturia era destinată apariţiei într-o publicaţie care n-a mai apărut, încât textul este inedit: „Cel mai frumos anotimp al vieţii omului este copilăria. Am avut, din păcate, o copilărie necăjită. Am văzut copilăria, aşa cum aş fi dorit s-o am şi eu, în ochii copiilor de la „Poiana căprioarei“, care se spune că se va preschimba în „Poiana cuvântului“. Or, tocmai aceasta este copilăria pe care aş fi fost fericit s-o am. / Vă îmbrăţişează cu dragoste Gr. Vieru / Chişinău, 1 septembrie 2002“. Textul are meritul de a arăta că poezia pentru copii a lui Grigore Vieru atestă reacţia de contrst la propria copilărie nefericită.

[418] Theodor Codreanu, *Grigore Vieru – întoarcerea la izvoare,* în „Literatura şi arta“, nr. 42(2514), 14 octombrie 1993.

[419] Leo Frobenius, *Paideuma,* Editura *Meridiane,* Bucureşti, 1985, p. 103.

[420] Grigore Vieru, *Nişte gânduri,* în „Literatura şi arta“, nr. 43/2003, p. 5.

[421] Grigore Vieru, *Rădăcina de foc,* Editura *Univers,* Bucureşti, 1988, pp. 335–336.

[422] Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă,* I, Editura *Minerva,* Bucureşti, 1977, p. 86.

[423] Grigore Vieru, *Rădăcina de foc, op. cit.,* p. 324.

[424] Edgar Papu, *op. cit.,* p. 89.

[425] *Ibidem,* pp. 86–87.

[426] Există şi părerea lui Freud că inocenţa nu-i starea copilăriei. Mihai Cimpoi invocă un text freudian, dar fără a trage de aici concluzia că lipsa purităţii ar fi specifică lui Grigore Vieru. De altfel, Freud se referă la *puritatea convenţională* a celor maturi care e tocmai opusul *inocenţei*: „Copiii sunt singurii care nu se lasă înşelaţi de aceste convenţii, ei îşi pun în valoare cu toată naivitatea drepturile lor biologice şi dovedesc în fiecare clipă că, pentru dânşii, calea spre purutate rămâne încă de parcurs“. (Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene,* Editura *Didactică şi Pedagogică,* Bucureşti, 1980, p. 268).

[427] Leo Frobenius, *op. cit.,* pp. 103–104.

[428] Apud Agatha Grigorescu-Bacovia, *Poezie şi destin, III. George Bacovia – ultimii săi ani,* Editura *Cartea Românească,* Bucureşti, 1981, pp. 165–166.

[429] *Ibidem,* p. 166.

[430] Grigore Vieru, *Rădăcina de foc*, *op. cit.,* p. 335.

[431] Vlad Ciubucciu, *op. cit.,* p. 16.

[432] Grigore Vieru, *Strgat-am…,* p. 389.

[433] *Ibidem,* p. 403.

[434] *Ibidem,* p. 378.

[435] *Ibidem,* p. 359.

[436] *Ibidem,* p. 373.

[437] *Ibidem*.

[438] *Ibidem,* p. 536.

[439] *Ibidem,* p. 408.

[440] *Ibidem,* p. 365.

[441] *Ibidem,* p. 378.

[442] *Ibidem,* p. 125, poem fără titlu.

[443] *Ibidem,* p. 126, poem fără titlul.

[444] Grigore Vieru, *Cântec de leagăn pentru mama,* Editura *Augusta,* Timişoara, 2003, ediţie de Adrian Dinu Rachieru.

[445] Gaston Bachelard, *La terre et les rèveries de la volonté,* Paris, 1948. Vezi şi ediţia românească *Pământul şi reveriile voinţei,* Editura *Univers,* 1998, trad. Irina Mavrodin.
[446] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 359.
[447] *Ibidem.*
[448] *Ibidem,* p. 369.
[449] *Ibidem,* p. 365.
[450] *Ibidem,* p. 389.
[451] *Ibidem,* p. 404.
[452] *Ibidem,* p. 538.
[453] *Ibidem,* p. 392.
[454] *Ibidem,* p. 374.
[455] *Ibidem,* p. 381.
[456] *Ibidem,* p. 393.
[457] *Ibidem,* p. 381.
[458] *Ibidem,* p. 392.
[459] *Ibidem,* p. 393.
[460] Grigore Vieru, *Rădăcina de foc,* p. 325.
[461] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 381.
[462] *Ibidem,* p. 384.
[463] *Ibidem.*
[464] *Ibidem,* p. 367.
[465] *Ibidem,* p. 387.
[466] *Ibidem,* p. 384.
[467] *Ibidem,* p. 369.
[468] *Ibidem,* p. 365.
[469] *Ibidem.*
[470] *Ibidem,* p. 407.
[471] Edgar Papu, *Existenţa romantică,* Editura *Minerva,* Bucureşti, 1980, p. 27.
[472] *Ibidem,* p. 35.
[473] *Ibidem,* p. 56.
[474] *Ibidem,* p. 83.
[475] *Ibidem,* p. 89.
[476] Marcel Brion, *Pictura romantică,* Editura *Meridiane,* Bucureşti, 1971, p. 90.
[477] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 99,

[478] *Ibidem,* p. 401.

[479] Edgar Papu, *op. cit.,* p. 94.

[480] Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* II, Editura *Artemis,* Bucureşti, pp. 283–284, vol. III, pp. 281–282.

[481] Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului,* Editura *Univers,* 1988.

[482] Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă,* I, Editura *Univers,* Bucureşti, 1977, p. 293.

[483] Grigore Vieru, *Rădăcina de foc, op. cit.,* p. 337.

[484] Edgar Papu, *op. cit.,* pp. 294–297.

[485] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 403.

[486] Luc Benoist, *Semne, simboluri şi mituri,* Editura *Humanitas,* Bucureşti, 1995, pp. 71–72.

[487] Gaston Bachelard, *Apa şi visele,* Editura *Univers,* Bucureşti, 1995, p. 123.

[488] *Ibidem,* p. 124.

[489] Grigore Vieru, *Rădăcina de foc,* p. 353.

[490] Françoise Bonardel, *Filosofia alchimiei,* Editura *Polirom,* Iaşi, 2000.

[491] Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile voinţei, op. cit.,* p. 69.

[492] Camil Petrescu scria între cele două războaie mondiale: „Ni se pare că oricare ar fi temeiurile influenţei lui Eminescu, găsim de la început, până azi, un motiv neschimbat, care e *armonia eminesciană.* Propriu-zis, această armonie e socotită ca un miracol cultural, e în orice caz unica în spiritualitatea românească, şi sub vraja ei stăm cu toţii de o jumătate de veac“.“ (*Eminescu şi esenţele,* în *Teze şi antiteze*, Editura *Minerva,* Bucureşti, 1971, p. 285). Am dat şi titlul eseului camilpetrescian, fiindcă *armonia este quintesenţa fiinţei eminesciene.*

[493] Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu,* 1930.

[494] Mihai Cimpoi distinge în Grigore Vieru „un poet al hipersensibilităţii auditive şi vizuale“.

[495] În *Limba română,* an. V, nr. 1(19), 1995, p. 9.

[496] Grigore Vieru, *Strigat-am…*, p. 126.

[497] *Limba română, nr. cit.,* p. 19.
[498] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 220.
[499] *Ibidem,* p. 382.
[500] Gaston Bachelard, *Apa şi visele, op. cit.,* p. 37.
[501] Grigore Vieru, *op. cit.,* p. 387.
[502] *Ibidem,* p. 404.
[503] *Ibidem,* p. 408.
[504] *Ibidem,* p. 383.
[505] *Ibidem,* pp. 542–543.
[506] *Ibidem,* p. 365.
[507] *Ibidem,* p. 387.
[508] Maurice Blanchot, *Spaţiul literar,* Editura *Univers,* Bucureşti, 1980, p. 111.
[509] *Ibidem,* p. 110.
[510] *Ibidem,* p. 114.
[511] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 545.
[512] *Ibidem,* p. 546. „Legiferarea prin Constituţie – mai spune Vieru – a glotonimului *limbă moldovenească* şi a etnonimului *popor moldovenesc* (mă mir cum de nu i-au zis *norod* moldovenesc) va rămâne în istorie ca o ruşine naţională care s-ar putea să dacă pe copiii şi nepoţii autorilor nesăbuitelor fapte“. (*Acum şi în veac,* Editura *Litera Internaţional,* Chişinău-Bucureşti, 2001, p. 276).
[513] E vorba de o întâmplare anecdotică trăită de Grigore Vieru într-o vizită la comunitatea românilor de la graniţa franco-germană, întâmplare care ilustrează *discordia* ce-i urmăreşte pe fraţii săi şi în străinătate. Împărţiţi în tabere rivale, românii îl sfătuiau să nu se lase influenţat de „ceilalţi“, răii. Între aceşti sfătuitori, unul era mai îndârjit decât toţi. Ori de câte ori asista la o adunare, la biserică sau în altă parte, avea obiecţii, într-un limbaj violent. Dumnezeu l-a pedepsit făcând să-şi piardă vocea. Atunci şi-a cumpărat un ţignal şi ori de câte ori nu-i convenea ceva se apuca vârtos de fluierat, probabil ca şerpii harpei lui Vieru!
[514] *Ibidem,* p. 369.
[515] *Ibidem,* p. 374.
[516] *Ibidem,* p. 540.

[517] Grigore Vieru, *Nişte gânduri,* în „Literatura şi arta“, nr. 43/23 octombrie 2003, p. 5.

[518] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică.,* Editura *Ştiinţifică,* Bucureşti, 1972, ediţie îngrijită de Ion Pascadi.

[519] Edgar Papu, *Existenţa romantică,* Editura *Minerva,* Bucureşti, 1980, p. 132.

[520] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 405.

[521] *Ibidem,* p. 540.

[522] *Ibidem.*

[523] Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski,* Editura *Univers,* Bucureşti, 1970, pp. 40–41.

[524] *Ibidem,* p. 378.

[525] *Ou bien est-ce un rêve?,* Quatre poètes soviétiques en France, présentation Henri Deluy, Editions *Royaumont,* Luzarches, 1989, p. 109.

[526] Aceeaşi impresie, pe care am semnalat-o în *Periplu critic*, a avut-o şi D. R. Popescu, la lectura poemelor lui Grigore Vieru.

[527] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 371.

[528] *Ibidem,* p. 407.

[529] *Ibidem,* p. 464.

[530] Grigore Vieru, *Nişte gânduri,* în „Literatura şi arta“, 23 octombrie 2003, p. 5.

[531] *Ibidem.*

[532] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 363.

[533] *Ibidem,* p. 386.

[534] În *Limba română,* nr. cit., 1995.

[535] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 380.

[536] *Ibidem,* p. 379.

[537] *Ibidem,* p. 382.

[538] René Girard, *Violenţa şi sacrul,* Editura *Nemira,* Bucureşti, 1995, p. 38.

[539] *Nişte gânduri,* în „Literatura şi arta“, nr. cit., p. 5.

[540] Grigore Vieru, *Strgat-am…,* p. 408.

[541] *Nişte gânduri, loc. cit.*

[542] *Strigat-am…,* p. 381.

[543] *Ibidem,* p. 372.

[544] *Nişte gânduri, loc. cit.*

[545] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.,* I, p. 446.
[546] *Ieremia 2, 13.*
[547] Patricia Hidiroglou, *Apa divină şi simbolistica ei,* Editura *Univers Enciclopedic,* Bucureşti, 1997, p. 90.
[548] *Geneza 2, 8–16.*
[549] Patricia Hidiroglou, *op. cit.,* p. 9.
[550] Apud Mihai Cimpoi, *Întoarcerea la izvoare, op. cit.,* p. 117.
[551] Gaston Bachelard, *Apa şi visele, ed. cit.,* p. 140.
[552] *Ibidem,* p. 131.
[553] Vers din *Plumb de iarnă* de G. Bacovia.
[554] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 362.
[555] *Ibidem,* p. 363.
[556] Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile voinţei, op. cit.,* p. 242.
[557] *Ibidem,* p. 243.
[558] *Ibidem,* p. 245.
[559] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 360.
[560] *Ibidem,* p. 397.
[561] *Ibidem,* p. 378.
[562] *Ibidem,* p. 364.
[563] *Ibidem,* p. 387.
[564] Andrei Pleşu, *Minima moralia,* Editura *Cartea Românească,* Bucureşti, 1988, cap. VIII, *Darul lacrimilor*.
[565] Apud Irénée Hausherr, *Teologia lacrimilor,* Editura *Deisis,* Sibiu, 2000, p. 12.
[566] *Ibidem,* p. 13.
[567] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 361.
[568] Irénée Hausherr, *op. cit.,* p. 44.
[569] *Ibidem,* p. 37.
[570] *Ibidem,* p. 39.
[571] *Ibidem,* p. 50.
[572] *Ibidem,* p. 260.
[573] *Ibidem,* p. 261.
[574] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 388.
[575] Arhimandrit Cleopa Ilie, *Predici la praznice împărăteşti şi la sfinţi de peste an,* Editura *Episcopiei Romanului,* 1996, p. 185.
[576] Apud *ibidem,* p. 183.

[577] *Ibidem,* pp. 185 şi urm.
[578] *Romani* XIII*,* 10.
[579] Grigore Vieru include *pizma* printre cei trei *p* naţionali!
[580] Sf. Ioan Gură de Aur, *Predici la dumninici şi sărbători,* Editura *Bunavestire,* Bacău, 1997, pp. 46-47.
[581] *Ibidem,* p. 46.
[582] În *Tinerimea Moldovei,* Chişinău, 2 iunie 1985.
[583] Grigore Vieru, *Strigat-am…*, p. 375.
[584] *Ibidem,* p. 386.
[585] Grigore Vieru, *Nişte gânduri, loc. cit.*
[586] Matei 28, 1.
[587] Marcu 17, 2; Luca 21, 1.
[588] Pr. Prof. Dr. Mircea Păcurariu, *Predici,* Editura I*nstitutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române,* Bucureşti, 2000, p. 15.
[589] Nichifor Crainic*, Nostalgia paradisului,* Editura *Moldova,* Iaşi, 1994, p. 253.
[590] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 288.
[591] *Ibidem,* p. 367.
[592] *Ibidem,* p. 386.
[593] *Ibidem,* p. 391.
[594] *Ibidem,* pp. 375–376.
[595] *Ibidem,* p. 368.
[596] Grigore Vieru, *Acum şi în veac, ed. cit.,* pp. 278–279.
[597] Ioan 16, 7.
[598] Ioan 16, 6.
[599] Ioan 16, 7, 10, 14, 18.
[600] Sf. Ioan Gură de Aur*, op. cit.,* p. 44.
[601] *Ibidem,* p. 45.
[602] *Ibidem*.
[603] Antonie Plămădeală, *Cuvinte la zile mari,* Sibiu, 1989, p. 266.
[604] *Ibidem,* p. 257.
[605] Ioan 3, 3.
[606] *Nişte gânduri, loc. cit.*
[607] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 374.
[608] *Ibidem,* p. 389.

[609] *Ibidem,* p. 391.
[610] *Nişte gânduri, loc. cit.*
[611] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 396.
[612] *Ibidem,* p. 397.
[613] Nicolae Dabija, *Cum s-a făcut revoluţia?!*, în *Harta noastră care sângeră. Râul în căutarea mării,* Fundaţia „Scrisul românesc", Craiova, 2003, pp. 51–52.
[614] *Ibidem,* pp. 52–53.
[615] *Ibidem,* p. 53.
[616] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 404.
[617] *Ibidem,* p. 388.
[618] *Ibidem,* p. 394.
[619] *Ibidem,* p. 396.
[620] *Ibidem,* p. 394.
[621] *Ibidem,* p. 360.
[622] *Ibidem,* p. 392.
[623] Interviul cu Alexandru Bantoş, *loc. cit.,* pp. 20–21.
[624] Grigore Vieru, *Strigat-am…,* p. 381.
[625] *Ibidem.*
[626] *Ibidem,* p. 381.
[627] Lucian Blaga, *Zări şi etape, Editura pentru Literatură,* Bucureşti, 1968, p. 317.
[628] Ion Pogorilovschi, *Arhetipul expresiei lirice româneşti,* Editura *Cartea Românească,* Bucureşti, 1987.

SUMAR

Tabel cronologic 7

ARGUMENT 17

Tabel cronologic (Gr. Vieru) 21

I. PERIPLU CRITIC 39

1. Consacrarea unională 39
2. Grigore Vieru în oglinda criticii lui Mihai Cimpoi 44
3. Alte repere critice basarabene 82
4. Reacţii critice în ţară 118
5. Două monografii 141

II. À REBOURS 152

1. În loc de excurs biografic 152
2. „Luptătorul“ 167
3. O maladie naţională? 203
   a) Infinita sfâşiere 203
   b) Întoarcerea lui Ulise 209
   c) Discordia 219
   d) Între Inorog şi ciobanul mioritic 238

III. PAIDEUMA 242

1. Salvarea prin copilărie 242
2. Mama 257
3. Casa părintească 272
4. Femeia 274
5. Fiinţa vegetală 280

IV. ELEMENTELE 296

1. Amestecul 296
2. Între Narcis Şi Orfeu 302
3. Între Orfeu şi Hristos 312

V. DUMINICA MARE 328

1. Dialogul cu moartea 328
2. Zorile 339
3. Apa divină 345
4. Duminica Mare 353

VI. FINAL DE POETICĂ 368

VIERU, UN BACOVIA DE SEMN ÎNTORS
(în viziunea lui Theodor Codreanu) De Mihai Cimpoi 380

Note 384